



Драган Војводић

ЗИДНО СЛИКАРСТВО
ЦРКВЕ СВЕТОГ
АХИЛИЈА У АРИЉУ



WALL PAINTINGS OF THE CHURCH
OF SAINT ACHILLEOS IN ARILJE

БЕОГРАД
2005.

СТУБОВИ КУЛТУРЕ
МОНОГРАФИЈЕ
КЊИГА ТРЕЋА

Драган Војводић

Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу

Уредник

Предраг Марковић

Уредници едиције монографија

Милета Продановић

Гојко Божовић

Ойрема

„Стубови културе“, Београд

Рецензенти

др Иван М. Ђорђевић

др Смиљка Габелић

Превод резимеа на енглески

Тамара Родвел-Јовановић

Вилијам Тејлор Хостетер

Лектура и коректура

Десанка Сандуловић

Индекс

Зора Ристић

Објављивање ове књиге финансијски је помогла

Скупштина града Београда,

преко Конкурса за капиталне пројекте

Прелом књиге и припрема корица

„Стубови културе“, Београд

Издавач

„Стубови културе“, Београд

Градиштанска 15

тел. 011/2403-122, 2404-687

e-mail: redakcija@stubovi.co.yu

www.stubovi.co.yu

За издавача

Весна Тешић

Штампа и повез

„АМД систем“, Београд

Тираж

1000 примерака

CIP - Каталогизација у публикацији

Народна библиотека Србије

75.052.046(497.11)"12/13"

726.54(497.11)

271.222(497.11) - 526.62"12/13"

ВОЈВОДИЋ, Драган

Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу / Драган Војводић.

- Београд : Стубови културе, 2005 (Београд : АМД систем), - 245 стр., с таблама :

илустр. ; 29 см. - (Библиотека Монографије)

Тираж 1000. - Напомене уз текст: - Summary: Wall Paintings of the St. Achileos Church in Arilje. - Регистар

а) Црква Светог Ахилија - Фреске

ISBN=86-7979-109-1

COBISS.SR-ID=119409164

СКЕНИРАО

ТЕОДОР АНАГНОСТ

САДРЖАЈ

Списак скраћеница	9
НА РАСКРШЋИМА ПРОУЧАВАЊА АРИЉСКОГ ЖИВОПИСА	23
СПОМЕНИК, ВРЕМЕ ЊЕГОВОГ НАСТАНКА И КТИТОР	31
РАЗМАТРАЊЕ ТЕМАТСКОГ ПРОГРАМА	37
Купола и поткуполни простор	37
Олтарски простор	56
Избор и распоред сцена Христорошко-теотоклошког циклуса	63
Стојеће фигуре и попрсја у наосу	79
Теме у припрати	98
ИСТРАЖИВАЊЕ ИКОНОГРАФИЈЕ	119
Сцене	119
Појединачне представе	156
САГЛЕДАВАЊЕ ЛИКОВНИХ ОСОБЕНОСТИ	173
Структура и елементи слике	173
Средства описивања облика	181
Декоративни систем целине	184
Сликари, њихови узор и остварења	185
ЗИДНО СЛИКАРСТВО ИЗ XIV ВЕКА	189
ЗАКЉУЧНО РАЗМАТРАЊЕ	193
РАСПОРЕД ЖИВОПИСА И НАТПИСИ	197
Summary	213
Индекс	239
Илустрације	247



Прошло је безмало седамдесет година оћкако је Николај Љвович Окуњев наћисао прву и до сада једину шемељну монографију о зидном сликарству древне ариљске цркве. Од тог времена, историја средњовековне уметности брзо је наћредовала као дисциплина. У њеном окриљу развило се мноштво нових методолошких пристиупа, а сазнања о култури и уметности српске средњовековне државе знаћно су обогаћена и продубљена. Објављен је и већи број плодоносних расправа о самом зидном сликарству цркве Светог Ахилија у Ариљу, које је, након конзерваторско-реставрационских захвата, проговорило изнова пробуженим сјајем. Тако прочишћена и сћознајно обогаћена слика живописа ариљске цркве – важне владарске задужбине и епископске катедре – представила је пред нашу културну средину задатак објављивања нове монографије о сћаном сћоменику сликарства, засноване на начелима модерне науке и сћандардима савременог издаваштва. У сарадњи са „Сћубовима културе“, прихватићи смо се тог задатка свесни његове сложености и озбиљности. Надамо се, ићак, да ће наша књига на досћодан начин заокружићи монографску целину о Ариљу, чији први и основни део представља недавно објављена сћудија Милке Чанак-Медић посвећена историји, архитектури и просторном склопу некадашњег манастира.

Ова књига проистекла је из магистарског рада „Живопис цркве Светог Ахилија у Ариљу“, одбрањеног на Филозофском факултету у Београду 1999. године. Тему рада изабраћи смо у договору с професорком Горданом Бабић, под чијим је надзором заћочећи прикућвање основне грађе о сћоменику и њена обрада. Након преране смрти Гордане Бабић менторску бригу над изработом шезе преузео је професор Иван Ђорђевић. У многим разговорима воћеним с њим о кључним питањима развоја сћане српске уметности и научним пристиупима шим проблемима коначно су се обликовале сћознаје на којима се шемељи наша сћудија. Менторска помоћ професора Ђорђевића није се, међућим, сводила на кабинетски рад. Нека наша заћажања и закључке он је проверавао у самом Ариљу, сћављајући на расћолагање своје богато шеренско искуство и фототграфско умеће за сћваранье драгоцене докуменћације. Без ње би илустрационни део ове књиге имао знаћно мању вредност. Као поуздан саветодавац и рецензент, коћјни професор Ђорђевић насћавио је да бди над књигом безмало до њеног уласка у шћампу. С шћугом шомишљамо на то да је он неће држаћи у рукама као скромно уздарје и израз искрене захвалности благом учићелу, шлеменићом колеги и драгом пријатељу. Благонаклоношћу, корисним примедбама и саветима задужила су нас и друга два члана комисије пред којом је одбрањен шоменући магистарски рад - професорка Марица Шућућ и др Смиљка Габелић. Пошћованој колегиници Габелић захвални смо, ићак, шћо је ову књигу приоручила издавачу и шовољно је оценила у шисаној рецензији.

У време када је шексћ књиге добијао коначан облик прочићао га је према нама увек добронамерни професор Срећен Пећковић. Уз речи охрабрења, он је изнео низ вредних примедби и корисних предлога. Ићо ићак шодсћицајна била су заћажања колеге и пријатеља мр Миодрага Марковића. Ни он није жалио шруда и времена да ишчића сва значајнија шоглавља књиге док је била у рукопису. Понеком важном примедбом и неседично усћућљеним шодаћком задужили су нас професор Бранислав Тодић и професорка Таћјана Субоћин-Голубовић, а шровером шревода на енглески језик, односно језикословним шоукама колегинице мр Јелена Ердељан и Ивана Игњатовић.

Приликом припреме илустрационог дела књиге нейроцењиву помоћ шружио нам је саветима, ућицајним приорукама и колегијалном шредусрећљивошћу академик Гојко Субоћић. Од кључне важности била је при шћом и доброћа мр Вилијема Тејлора-Хосћетера. Он се одазвао молби да у Ариље доћреми нарочићу фототграфску шћрему, коју је сам осмислио и сћоћио, и да њоме изврши дигићално снимање највиших зона ариљског живописа. Наравно, шћо снимање не би било могуће обавићи без одобрења и благослова Његовог шреосвешћенства епископа жичког госћодина Хризосћома и домаћинске љубазности ариљског шароха, шрошћјереја сћаврофора Милоша Сћасојевића. И овом приликом искрено им захваљујемо. Посебну љубазност

и дарожљивости показала је госпођа Зденка Живковић. Она нам је успунила право на објављивање цртежа ариљског живописа изведених руком њеног покојног супруга, заслужног сликара конзерватора Бранислава Живковића.

Многи од јојединаца који су допринели настанку и објављивању ове књиге задужили су нас прева-
сходно као представници угледних институција. Најпре морамо именути Филозофски факултет у
Београду и запослене у његовом Центру за научно-техничку документацију, односно у Медијаци и Би-
блиотеци Одељења за историју уметности. Гођово у истој мери дужни смо да истакамо љубазну и стручну
помоћ колега из Републичког завода за заштитиу споменика културе и Византолошког института САНУ,
зајим Народног музеја у Београду и Археолошког одељења Народне библиотеке Србије, као и Библиоте-
ка Богословског института СПЦ и Српске патријаршије. Присећајући се свих њих, увиђамо колико је за
стварање ове књиге била важна подршка културне средине којој с поносом припадамо.

Желимо на крају да изнесемо неколико напомена о самом садржају књиге. Мада је он одређен мето-
долошким оквирима савремених медиевистичких истраживања уметничких споменика, ситуација има пома-
ло неуобичајену структуру. Читалац ће одмах уочити да је разматрање темељског програма живописа
добило првенство и да је потпуно одвојено од истраживања иконографије. Такав методолошки приступ
није изабран без разлога. Особени богословски и идеолошки искази, остваривани у живопису српских црка-
ва XIII века пре свега у сфери програма, јасније се могу сагледавати једино ако се нарочитом избору и распореду
сликаних тема покљони засебна пажња. С друге стране, издвојено разматрање програма Ариља омогућено
је околносту да споменици византијског монументалног сликарства XIII столећа, па и они настали у Ср-
бији, немају разуту иконографску слојевитост живописа XIV века. Та слојевитост добиће значајну уло-
гу у нијансираном дефинисању тема и одређивању идејних нагласака тематских програма тек у доба „зре-
ле ренесансе Палеолога“. На крају књиге, помало мимо обичаја, нашао се додатак у којем је издвојен претходан
део грађе важне за проучавање ариљског зидног сликарства. Ти разрешени нацрти, схеме с распоредом жи-
вописа и цртежи фресака, међим, повезани су међусобно низом уводница, које их истовремено везују за
расправна поглавља ситуације. Намера нам је била да на овај начин читаоцу понудимо прегледнију поделу сло-
жене и разнородне материје књиге и омогућимо му лакше кретање кроз њу. Верујемо да смо у томе бар де-
лимично успели.

У Београду, 19. јула 2004. године

СПИСАК СКРАЋЕНИЦА

ΑΑΑ = 'Αρχαιολογικά 'Ανάλεκτα ἐξ 'Αθηνῶν (Атина)

ΑΔ = 'Αρχαιολογικόν Δελτίον (Атина)

Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, *Росѣиси художника Теодоре* = Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, *Росѣиси художника Теодоре в Верхней Сванетѣи*, Тбилиси 1966.

Албани, *Οί τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς 'Αγίας Μαρίας* = Ц. Албани, *Οί τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς 'Αγίας Μαρίας στὸν Μορνέ τῆς Κρήτης*, ΔΧΑΕ 17 (1994), 211-222.

Albani, *Chrysaphitissa* = J. P. Albani, *Die byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche in Chrysapha/Lakonien*, Athen 2000.

Амиранашвили, Дамианз = Ш. Амиранашвили, *Грузинский художник Дамианз*, Тбилиси 1974.

Andronikof, *Le cycle pascal* = C. Andronikof, *Le cycle pascal. Le Sens des Fêtes II*, Paris 1985.

Αντίφωνον = Αντίφωνον. *Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Солун 1994.

Архиепископ Данило II = Архиепископ Данило II и његово доба. Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти. Децембар 1987, Београд 1991.

L'art byzantin du XIII^e siècle = *L'art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopoćani* (1965), Beograd 1967.

Athanase d'Alexandrie, *Sur l'Incarnation du Verbe* = Athanase d'Alexandrie, *Contre les païens et Sur l'Incarnation du Verbe*, SC 18, Paris 1947.

Aubineau, *Les Homélies d'Hésychius* = M. Aubineau, *Les Homélies festales d'Hésychius de Jérusalem*, Vol. I: Les homélies I-XV, Sub. Hag. 59, Paris 1978.

Aubineau, *Une Homélie de Théodote d'Ancyre* = M. Aubineau, *Une Homélie de Théodote d'Ancyre sur la Nativité du Seigneur*, OCP 26/2 (Roma 1960), 221-250.

Αφιέρωμα = Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα, Солун 2001.

Actes de Chilandar = *Actes de l'Athos, V, Actes de Chilandar, Deuxième partie, Actes slaves*, publié par L. Petit et B. Korablev, BB 19, Приложение No 1 (St. Petersburg 1915).

Бабић, *Иконографски програм живописа у њријраѣама* = Г. Бабић, *Иконографски програм живописа у њријраѣама црква краља Милуѣина*, in: *Византијска уметност почетком XIV века*, Београд 1978, 105-125.

Бабић, *Краљева црква* = Г. Бабић, *Краљева црква у Сѣугденици*, Београд 1987.

Бабић, *Лѣиѣурѣијски ѣексѣови* = Г. Бабић, *Лѣиѣурѣијски ѣексѣови исѣисани на живопису аѣсиге Свеѣих Аѣосѣола у Пеѣи*, ЗСК 18 (Београд 1967), 75-84.

Бабић, *Низови ѣорѣреѣа* = Г. Бабић, *Низови ѣорѣреѣа срѣских еѣискоѣа, архиеѣискоѣа и ѣаѣриѣараха у зидном сликарсѣву (XIII-XVI в.)*, in: *Сава Немаѣић – Свеѣи Сава*, 319-340.

Бабић, *О живописаном украсу оѣиарских ѣреграда* = Г. Бабић, *О живописаном украсу оѣиарских ѣреграда*, ЗЛУ 11 (1975), 3-41.

Бабић, *О ѣорѣреѣама у Рамаѣи* = Г. Бабић, *О ѣорѣреѣама у Рамаѣи и једном виду инвесѣиѣуре владара*, ЗЛУ 15 (1979), 151-176.

Г. Бабић, *О реконсѣрукцији оѣиѣѣених еѣиграма и наѣиѣиса* = Г. Бабић, *О реконсѣрукцији оѣиѣѣених еѣиграма и наѣиѣиса на ѣорѣреѣу Свеѣог Саве у јужној ѣевници Свеѣих Аѣосѣола у Пеѣи*, *Зборник заштите споменика културе* 15 (Београд 1964), 159-164.

Бабић, *Хрисѣолошке расѣре* = Г. Бабић, *Хрисѣолошке расѣре у XII веку и ѣојава нових сцена у аѣсигалном декору визанѣијских црква*, ЗЛУ 2 (1966), 11-29.

Babić, *Les croix à cryptogrammes* = G. Babić, *Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIII^e et XIV^e siècles*, in: *Byzance et les Slaves. Études de Civilisation. Mélanges Ivan Dujčev*, Paris 1979, 1-13.

Babić, *Les chapelles annexes* = G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969.

Бакалова, *Бачковскаѣа косѣница* = Е. Бакалова, *Бачковскаѣа косѣница*, Соѣия 1977.

Бакалова, *Беренге* = Е. Бакалова, *Сѣеноѣисѣиѣ на цѣркваѣа ѣри село Беренге*, Соѣия 1976.

Baltoyanni, *Christ the Lamb* = C. Baltoyanni, *Christ the Lamb and the ἐνώτιον of Law in a Wall Painting of Araka on Cyprus*, ΔΧΑΕ 17 (1994), 53-58.

Barbu, *Pictura* = D. Barbu, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, București 1986.

Bertonière, *Easter Vigil* = G. Bertonière, *The Historical Development of the Easter Vigil and Related Services in Greek Church*, Roma 1972.

- Благојевић, О националним и државним интересима = М. Благојевић, О националним и државним интересима у делима Доментијана – Срби изабрани народ, Историјски гласник, св. 1-2, Београд 1994, 15-27.
- Богдановић, Каџалог = Д. Богдановић, Каџалог ћирилских рукописа манастира Хиландара, Београд 1978.
- Божанска литургија = Божанска литургија, превео архимандрит др Јустин Поповић, Београд 1978.
- Bornert, *Les commentaires* = R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie*, Paris 1966.
- Бошковић, Неколико најновија = Ђ. Бошковић, Неколико најновија са зидова српских средњовековних цркава, Споменик Српске краљевске академије, књ. 87, други разред; Филозофско-филолошке, друштвене и историјске науке, књ. 68 (1938), 3-19.
- Бошковић, Ненадовић, Градац = Ђ. Бошковић, С. Ненадовић, Градац, Београд 1950.
- Boyd, *Panagia Amasgou* = S. Boyd, *Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and Its Wallpaintings*, DOP 28 (1974), 276-328.
- Brightman, *Liturgies* = F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western, I Eastern Liturgies*, Oxford 1896.
- Бубало, Полуверци = Ђ. Бубало, Полуверци, in: ЛССВ, 549.
- Byzantinisches Kreta = M. Barboudakis, K. Gallas, K. Wessel, *Byzantinisches Kreta*, München 1983.
- BZ = *Byzantinische Zeitschrift* (München)
- Vaillant, *L'Homélie d'Épiphanie* = A. Vaillant, *L'Homélie d'Épiphanie sur l'ensevelissement du Christ*, Radovi Staroslovenskog instituta 3 (Zagreb 1958), 7-100.
- Варалис, *Παρατηρήσεις γὰ τὴ θέσιν τοῦ Εὐαγγελισμοῦ* = J. Д. Варалис, *Παρατηρήσεις γὰ τὴ θέσιν τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ κατὰ τὴ μεσοβυζαντινὴ περίοδο*, ΔΧΑΕ, 19 (1996-1997), Атина 1997, 201-220.
- Василаки-Каракацани, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησίας* = А. Василаки-Каракацани, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησίας στὴν Ἀθήνα*, Атина 1971.
- ВВ = *Византийский временник* (Санктпетербургъ, Москва)
- Velmans, *L'église de Khé* = T. Velmans, *L'église de Khé, en Géorgie*, Зограф 10 (1979), 71-82.
- Velmans, *La peinture* = T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge*, I, Paris 1977.
- Velmans, *Le portrait* = T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, in: *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Bibliothèque de l'institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, 4, Venice 1971.
- Velmans, *Le rôle du décor architectural* = T. Velmans, *Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues*, CA 14 (Paris 1964), 183-216.
- Velmans, *Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi* = T. Velmans, *Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi. Une image unique de la Communion des Apôtres*, CA 27 (1978), 147-161.
- Вернадский, *Византийскія ученія о власици царя и ѱаѱриарха* = Г. В. Вернадский, *Византийскія ученія о власици царя и ѱаѱриарха*, in: *Сборникъ Н. П. Кондакова*, 143-154.
- Вздорнов, *Волойово* = Г. И. Вздорнов, *Волойово. Фрески церкви Успения на Волойовом поле близ Новгорода*, Москва – 1989.
- Војводић, Два ѱрилога ѱроучавању цркве Светог Ахилија = Д. Војводић, Два ѱрилога ѱроучавању цркве Светог Ахилија у Ариљу, Саопштења 34 (2002), 95-107.
- Vojvodić, *Encountering Byzantine and Serbian Traditions* = D. Vojvodić, *Encountering Byzantine and Serbian Traditions in the Program and Iconography of the Arilje Frescoes. The Formational Factors of One Particular Painting Assemblage*, in: *Византийский мир: Искусство Константинополя и национальные традиции. Тезисы докладов Международной конференции*, Москва 17-19 октября 2000 г, С.-Петербург 2000, 4-7.
- Војводић, Из ариљског иконографског ѱрограма = Д. Војводић, Из ариљског иконографског ѱрограма. Избор и расцртавање сцена христолошко-ѱеолошког циклуса, in: *Свети Ахилија у Ариљу*, 99-117.
- Војводић, Иконографија и култ св. Симеона = Д. Војводић, Прилог ѱознавању иконографије и култа св. Симеона Првомученика у Византији и Србији, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 537-563.
- Војводић, О ликовима ѱрвосвештеника = Д. Војводић, О ликовима старозавешних ѱрвосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века, ЗРВИ 37 (1998), 121-150.
- Војводић, *Πορτρέτοι* = Д. Војводић, *Πορτρέτοι владара, црквених достојанственика и ѱлемића у наосу и ѱријраји*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 265-297.
- Војводић, Прилог = Д. Војводић, Прилог ишчишћавању иконографског ѱрограма живописа у Ариљу. Наос и олтарски ѱросцор, Гласник ДКС 20 (1996), 91-96.
- Vojvodić, *Un regard nouveau* = D. Vojvodić, *Un regard nouveau sur la représentation du Concile de saint Siméon-Nemanja à Arilje*, Cahiers Balkaniques 31, Paris 2000, 11-20.
- Walter, *Art and Ritual* = Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982.
- Walter, *Death in Byzantine Iconography* = Ch. Walter, *Death in Byzantine Iconography*, Eastern Churches Review 8 (1976), 113-127.
- Walter, *L'iconographie des conciles* = Ch. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970.
- Walter, *Icons of the First Council* = Ch. Walter, *Icons of the First Council of Nicaea*, ΔΧΑΕ 16 (1991-1992), Атина 1992, 209-218.
- Walter, *IC XC NI KA* = Ch. Walter, *IC XC NI KA. The Apotropaic Function of the Victorious Cross*, REB 55 (1997), 193-215.
- Walter, *The Names of the Council Fathers* = Ch. Walter, *The Names of the Council Fathers at Saint Sozomenus, Cyprus*, REB 28 (1970), 189-206.
- Walter, *Portraits of local bishops* = Ch. Walter, *Portraits of local bishops: a note on their significance*, ЗРВИ 21 (1982), 1-17.
- Walter, *Prophet Habakkuk* = Ch. Walter, *The Iconography of the Prophet Habakkuk*, REB 47 (1989), 251-260.
- Walter, *Le souvenir du II^e concile de Nicée* = Ch. Walter, *Le souvenir du II^e concile de Nicée dans l'iconographie byzantine*, in: *Nicée II*, 167-182.

- Walter, *Heretics* = Ch. Walter, *Heretics in Byzantine Art*, *Eastern Churches Review* 3 (Oxford 1970), 40-49.
- Weitzmann, *A Metamorphosis Icon* = K. Weitzmann, *A Metamorphosis Icon or Miniature on Mt. Sinai*, *Starinar*, n. s. 20 (Beograd 1969), 415-421.
- Weitzmann, *Castelseprio* = K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton 1951.
- Weitzmann, Bernabò, *Octateuchs* = K. Weitzmann, M. Bernabò, *The Byzantine Octateuchs, The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, Volume II. Octateuch*, Princeton 1999, Plates, Text.
- Wenger, *L'Assomption* = A. Wenger, *L'Assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du VI^e au X^e siècle*, Paris 1955.
- Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition* = L. Wratislaw-Mitrovic et N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, *Byzantinoslavica* 3/1 (1931), 134-173.
- Габелић, Манасџир Лесново = С. Габелић, Манасџир Лесново. Историја и сликарство, Београд 1998.
- Габелић, Представе Пејгозарних мученика = С. Габелић, Представе Пејгозарних мученика у цркви Светог Спешана у Кончи, Зограф 29 (2002-2003), 191-198.
- Габелић, Спешаничење = С. Габелић, Прилог познавања живописне цркве Св. Николе код Спешаничења, Зограф 18 (1987), 22-35.
- Габелић, Циклус Арханђела = С. Габелић, Циклус Арханђела у византијској уметности, Београд 1991.
- Гавриловић, Живопис весџибила = З. Гавриловић, Живопис весџибила Богородичине цркве у Спешуници. Избор шема и симболика, in: Спешуница и Византијска уметност, 185-191.
- Galavaris, *The Illustrations* = G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969.
- Garidis, *L'ange à cheval* = M. Garidis, *L'ange à cheval dans l'art byzantin*, *Byzantion* 42 (Bruxelles 1972), 23-59.
- Гелаш. Архитектура, мозаики, фрески = Гелаш. Архитектура, мозаики, фрески, автори предисловия Р. Мепишвили, Т. Вирсаладзе, Тбилиси 1982.
- Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries* = S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle and London 1999.
- GIDBiH = Godišnjak Istorijaskog društva Bosne i Hercegovine (Sarajevo)
- Гласник ДКС = Гласник Друштва конзерватора Србије (Београд).
- Гласник ДСС = Гласник Друштва српске словесности (Београд).
- Гласник СУД = Гласник Српског ученог друштва (Београд).
- Глигоријевић-Максимовић, Скинија = М. Глигоријевић-Максимовић, Скинија у Дечнима. Порекло и развој иконографске шеме, in: Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 319-334.
- Gouillard, *Le synodikon de l'Orthodoxie* = J. Gouillard, *Le synodikon de l'Orthodoxie: édition et commentaire*, *Travaux et mémoires* 2 (Paris 1967), 1-313.
- Грабар, Боянската црква = А. Грабар, Боянската црква, София 1978.
- Grabar, *L'empereur* = A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936.
- Grabar, *L'iconoclasme byzantin* = A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957.
- Grabar, *Portraits oubliés* = A. Grabar, *Portraits oubliés d'empereurs byzantins*, in: idem, *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, I, Paris 1968, 191-193.
- Grabar, *Les revêtements* = A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge*, Venise 1975.
- Grabar, *Un rouleau liturgique* = A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, *DOP* 8 (1954), 163-199.
- Gravgaard, *Inscriptions* = A.-M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches*, Copenhagen 1979.
- Грегоире де Ниссе, *La vie de Moïse*, = Грегоире де Ниссе, *La vie de Moïse*, SC 1bis, Paris 1955.
- Грозданов, Ахил Лариски = Ц. Грозданов, Ахил Лариски во византијској и поствизантијској живописи, Зборник. Средновековна уметност 3 (Скопје 2001), 7-30.
- Грозданов, Визијата на Пејар Александријски = Ц. Грозданов, Визијата на Пејар Александријски во живописи на Богородица Перивлејата (Св. Климент) во Охрид, Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитет во Скопје, кн. 8 (34), Скопје 1982, 115-122.
- Грозданов, Кулиот на цар Самоил кон Ахил Лариски = Ц. Грозданов, Кулиот на цар Самоил кон Ахил Лариски и неговот ограз во ликовната уметност, Ликовна уметност 8-9 (Скопје 1983), 71-84.
- Грозданов, Охридско зидно сликарство = Ц. Грозданов, Охридско зидно сликарство XIV века, Београд 1980.
- Grozdanov, *Sur la composition de la présentation de la Vierge* = C. Grozdanov, *Sur la composition de la présentation de la Vierge au temple dans la peinture byzantine à la fin du XIII^e siècle et vers 1300*, Зограф 26 (1997), 55-63.
- Грујин 3-1-65 = Требник српске редакције из треће четвртине XIII века, Музеј Српске православне цркве, Грујинска збирка, 3-1-65.
- ГСНД = Гласник Скопског научног друштва (Скопје).
- Давидовић-Радовановић, Сибила = Н. Давидовић-Радовановић, Сибила царица еџиопска у живопису Богородице Љевишке, ЗЛУ 9 (1973), 29-42.
- Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition* = S. Jean Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, SC 80, Paris 1961.
- Daniélou, *Bible et liturgie* = J. Daniélou, *Bible et liturgie. La théologie biblique des Sacraments et des fêtes d'après des Pères de l'Église*, Paris 1958.
- Daniélou, *Sacramentum Futuri* = J. Daniélou, *Sacramentum Futuri. Étude sur les origines de la typologie biblique*, Paris 1950.
- Данило Други, Живопис = Данило Други, Живопис краља и архиепископа српских, Службе, Београд 1988.
- Данилови насџављачи = Данилови насџављачи. Данилов ученик, други насџављачи Даниловог зборника, Београд 1989.
- DACL = Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié par F. Cabrol et H. Leclercq, t. I-XV, Paris 1913-1953.

- Dvornik, *Greek Uniate and Number of Oecumenical Councils* = F. Dvornik, *Greek Uniate and Number of Oecumenical Councils*, in: *Studi e testi* 232, [=Melanges E. Tisserant, II, *Orient Chrétien*, i.], 93-101.
- Demus, *Norman Sicily* = O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949.
- Demus, *San Marco in Venice* = O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, I-II, Chicago-London 1984.
- Derbes, *Passion* = A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996.
- Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, II = S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge*, II, Paris 1970.
- Der Nersessian, *Homilies of Gregory of Nazianzus* = S. Der Nersessian, *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Paris. gr. 510. A Study of the Connections between Text and Images, DOP 16 (1962), 197-228.
- Дечани 38 = Минеј за децембар српске редакције, трећа четвртина XIV века, манастир Дечани, рукопис бр. 38.
- Дечани 141 = Паримејник српске редакције, средина XIII века, манастир Дечани, рукопис бр. 141.
- Джурова, *Томичов ѱсалѿир* = А. Джурова, *Томичов ѱсалѿир*, II два тома, Софија 1990.
- Didyme l'Auveugle, *Sur Zacharie* = Didyme l'Auveugle, *Sur Zacharie*, I-III, SC 83-85, Paris 1962.
- Diez, Demus, *Byzantine Mosaics* = E. Diez, O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge 1931.
- Димитрова, *Манасѿир Маѿејче* = Е. Димитрова, *Манасѿир Маѿејче*, Скопје 2002.
- Динић, *Однос између краља Милуѿина и Драгуѿина* = М. Динић, *Однос између краља Милуѿина и Драгуѿина*, ЗРВИ 3 (1955), 49-80.
- Динић, *Српске земље* = М. Динић, *Српске земље у средњем веку*, Београд 1978.
- Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Св. аѿосѿолима у Солуну* = Н. Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Св. аѿосѿолима у Солуну*, Зограф 21 (1990), 62-70.
- Дмитріевскій, *Оѿисаніе* = А. Дмитріевскій, *Оѿисаніе лиѿургическихъ рукойисей хранящихся въ библиотѿекахъ ѿправославнаго восѿока*, томъ I, Кіевъ 1895; томъ II, Кіевъ 1901; томъ III, Петроградъ 1917 (репр. Hildesheim 1965).
- Доментијан, *Живоѿ Свѿѿога Саве и живоѿ Свѿѿога Симеона* = Доментијан, *Живоѿ Свѿѿога Саве и живоѿ Свѿѿога Симеона*, Београд 1988.
- DOP = Dumbarton Oaks Papers (Washington)
- DOS = Dumbarton Oaks Studies (Cambridge; Washington)
- Драгојловић, *Крѿѿијани* = Д. Драгојловић, *Крѿѿијани и јереѿичка црква Босанска*, Београд 1987.
- Драндакис, *Ἀπό τίς τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Δημητρίου Κροκεῶν* = Н. Драндакис, *Ἀπό τίς τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Δημητρίου Κροκεῶν* (1286), ΔΧΑΕ 12 (1986), 203-238.
- Драндакис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης* = Н. Драндакис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, Атина 1995.
- Дросојани, *Σχόλια* = Ф. Дросојани, *Σχόλια στις τοιχογραφίες της εκκλησίας του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στη Μεγάλη Καστάνια της Μάνης*, Атина 1982.
- Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique* = S. Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIème siècle*, in: *L'art byzantin du XIIIème siècle*, 35-46.
- Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, I = S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge*, I, Paris 1966.
- Dufrenne, *La manifestation divine* = S. Dufrenne, *La manifestation divine dans l'iconographie byzantine de la Transfiguration*, in: *Nicée II*, 185-205.
- Dufrenne, *Mistra* = S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970.
- ΔΧΑΕ = Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας (Атина).
- Ђорђевић, *Зидно сликарсѿво српске власѿеле* = И. Ђорђевић, *Зидно сликарсѿво српске власѿеле у доба Немањѿина*, Београд 1995.
- Ђорђевић, *Зидно сликарсѿво 1322-1430/1* = И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарсѿво 1322-1430/1*, in: *Манасѿир Хиландар*, Београд 1998, 243-248.
- Djordjević, *Imagines clipeatae* = I. M. Djordjević, *Imagines clipeatae dans la peinture monumentale serbe du XIIIème siècle*, ЗЛУ 16 (1980), 13-21.
- Ђорђевић, *Каѿела краља Драгуѿина* = И. М. Ђорђевић, *Каѿела краља Драгуѿина у Ђурђеѿим Сѿуѿовима*, Рачански зборник 3 (Бајина Башта 1998), 48-53.
- Ђорђевић, *Наѿѿѿиси на свицима и књигама* = И. М. Ђорђевић, *Наѿѿѿиси на свицима и књигама у најсѿаријем сѿѿугеничком зидном сликарсѿву*, in: *Осам векова Студенице. Зборник радова*, Београд 1986, 197-200.
- Ђорђевић, *О ѿорѿреѿѿима у Ариљу* = И. М. Ђорђевић, *О ѿорѿреѿѿима у Ариљу. Слика и исѿорија*, in: *Свѿѿи Ахилије у Ариљу*, 139-144.
- Djordjević - Marković, *On the Dialogue Relationship* = I. M. Djordjević - M. Marković, *On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Christian Art. Apropos of the discovery of the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the naos of Lesnovo*, Зограф 28 (2002), 13-48.
- Ђорђевић, *Предсѿава Сѿѿефана Дечанског* = И. М. Ђорђевић, *Предсѿава Сѿѿефана Дечанског уз оѿѿарску ѿреграду у Дечанима*, Саопѿтења 15 (1983), 35-42.
- Ђорђевић, *Сликарсѿво XIV века у цркви св. Сѿаса* = И. М. Ђорђевић, *Сликарсѿво XIV века у цркви св. Сѿаса у селу Кучеѿиѿѿу*, ЗЛУ 17 (1981), 77-108.
- Ђурић, *Велика дела визанѿијског сликарсѿва* = В. Ј. Ђурић, *Велика дела визанѿијског сликарсѿва с краја XIII века*, in: *Свѿѿи Ахилије у Ариљу*, 71-74.
- Ђурић, *Визанѿијске фреске* = В. Ј. Ђурић, *Визанѿијске фреске у Југослаѿији*, Београд 1974.
- Ђурић, *Исѿоријске композиције* = В. Ј. Ђурић, *Исѿоријске композиције у српском сликарсѿву средњег века и ѿихове*

- књижевне паралеле, II, ЗРВИ 10 (1967), 121-148; III, ЗРВИ 11 (1968), 99-119.
- Ђурић, *Лоза српских владара у Свуденици* = В. Ј. Ђурић, *Лоза српских владара у Свуденици*, in: Зборник у част Војислава Ђурића, Београд 1992, 67-79.
- Djurić, *La peinture de Chilandar* = V. J. Djurić, *La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutin*, ХЗ 4 (1978), 31-62.
- Ђурић, *Раванички живопис ■ литургија* = В. Ј. Ђурић, *Раванички живопис ■ литургија*, in: *Манастир Раваница. Стоменица о шестом стогодишњици*, Београд 1981, 45-86.
- Ђурић, *Сойоћани* = В. Ј. Ђурић, *Сойоћани*, Београд 1963.
- Ђурић, *Српско сликарство на врхунцу* = В. Ј. Ђурић, *Српско сликарство на врхунцу*, in: *Историја српског народа*, 408-433.
- Djurić, *La symphonie* = V. J. Djurić, *La symphonie de l'Etat et de l'Eglise dans la peinture murale en Serbie medievale*, in: *Свети Сава у српској историји ■ традицији*, 203-223.
- Ђурић, *Црква Св. Пејра у Богдашићу* = В. Ј. Ђурић, *Црква Св. Пејра у Богдашићу и њене фреске*, Зограф 16 (1985), 26-38.
- Ђурић (С.), *Љубосиња* = С. Ђурић, *Љубосиња. Црква Усиња Богородичиног*, Београд 1985.
- Djurić (S.), *Some Variants of the Officiating Bishops* = S. Djurić, *Some Variants of the Officiating Bishops from the End of the 12th and the Beginning of the 13th Century*, XVI. internationaler Byzantinistenkongress, Wien 1982, II/5, 481-485.
- Eastmond, *Royal Imagery* = A. Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, Pennsylvania 1998.
- L'Eglise dans la liturgie* = *L'Eglise dans la liturgie. Conférences Saint Serge, XXVI^e Semaine d'Études Liturgiques*, Paris 26-29 juin 1979, éd. A. M. Triacca et A. Pistoia, Roma 1980.
- ΕΕΒΣ = 'Εκκλησία 'Εταιρεία Βυζαντινῶν Σπουδῶν (Атина)
- EO = Échos d'Orient (Paris)
- Epstein, *Tokali Kilise* = A. Wharton Epstein, *Tokali Kilise*, DOS 22, Washington 1986.
- Éphrem de Nisibe, *Commentaire de l'Évangile* = Éphrem de Nisibe, *Commentaire de l'Évangile concordant ou Diatessaron*, SC 121, Paris 1966.
- Живковић, *Ариље* = Б. Живковић, *Ариље. Распоред фресака*, Београд 1970.
- Живковић, *Богородица Љевишка* = Б. Живковић, *Богородица Љевишка. Црпјежи фресака*, Београд 1991.
- Живковић, *Грачаница* = Б. Живковић, *Грачаница. Црпјежи фресака*, Београд 1989.
- Живковић, *Доња Каменица* = Б. Живковић, *Доња Каменица. Црпјежи фресака*, Београд 1987.
- Живковић, *Каленић* = Б. Живковић, *Каленић. Црпјежи фресака*, Београд 1982.
- Живковић, *Милешева* = Б. Живковић, *Милешева. Црпјежи фресака*, Београд 1992.
- Живковић, *Павлица* = Б. Живковић, *Павлица. Црпјежи фресака*, Београд 1993.
- Живковић, *Ресава* = Б. Живковић, *Ресава. Црпјежи фресака*, Београд 1983.
- Живковић, *Сойоћани* = Б. Живковић, *Сойоћани. Црпјежи фресака*, Београд 1984.
- ЗАФ = Зборник Архитектонског факултета Универзитета у Београду (Београд)
- ЗЗСК = Зборник заштите споменика културе (Београд)
- Зидно сликарство манастира Дечана* = *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и Свудије*, Београд 1995.
- ЗЛУ = Зборник за ликовне уметности (Нови Сад)
- ЗНМ = Зборник Народног музеја (Београд)
- Зограф = Зограф: часопис за средњовековну уметност (Београд)
- ЗРВИ = Зборник радова Византолошког института (Београд)
- ЗФФ = Зборник Филозофског факултета (Београд)
- Иванова, *„Възйявам ѿе, оѿче Ахиле”* = К. Иванова, *„Възйявам ѿе, оѿче Ахиле, на архиепѿе украса”*. Издание на ѿекѿа на срѿбскаѿа служба за св. Ахил, Археографски прилози 24 (Београд 2002), 143-175.
- Иванова, *Неизвесѿна срѿбска служба* = К. Иванова, *Неизвесѿна срѿбска служба за св. Ахил Лариски (Пресѿански)*, Старобългарска литература 31 (София 1999), 24-40.
- Иванова, *Служба на св. Ахил* = К. Иванова, *Служба на св. Ахил Лариски (Пресѿански) оѿ синайския ѿразничен миней* No 25, Paleobulgaria 15/4 (1991), 11-22.
- ИГ = Историјски гласник; Орган Историјског друштва НР Србије (Београд)
- Иконе = К. Вајцман, Г. Алибегашвили, А. Вољскаја, Г. Бабић, М. Хаѿидакис, М. Алпатов, Т. Воинеску, *Иконе*, Београд 1983.
- Istoriја srpskog naroda = *Историја српског народа*, I, Београд 1981.
- Jagić, *Словѿнската псалѿѿирѿ* = V. Jagić, *Словѿнската псалѿѿирѿ. Psalterium Bononiense. Interpretationem veterem Slavicam*, Vindobonae, Berolini, Petropoli 1907
- Jagić, *Supplementum psalterii bononiensis* = V. Jagić, *Supplementum psalterii bononiensis. Incerti auctoris explanatio psalmorum graeca, ad fidem codicum edidit V. Jagić*, Vindobonae 1917.
- Јанковић, *Еѿискоѿије и миѿроѿолије* = М. Јанковић, *Еѿискоѿије и миѿроѿолије српске цркве у средњем веку*, Београд 1985
- Јанц, *Орнаментѿи фресака* = З. Јанц, *Орнаментѿи фресака из Србије и Македоније од 12. до средине 15. века*, Београд 1961.
- Jerphanion, *Les églises rupestres*, = G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Texte I-II, Planches I-III, Paris 1925-1942.
- Jerphanion, *Épiphanie et théophanie* = G. de Jerphanion, *Épiphanie et théophanie. Le Baptême de Jésus dans la liturgie et dans l'art chrétien*, in: idem, *La Voix des Monuments. Notes et études d'archéologie chrétienne*, I, Paris-Bruxelles 1930, 165-188.
- Јовановић-Стипчевић, *Служба Акаѿисѿу Сѿефана Дечанског* = Б. Јовановић-Стипчевић, *Служба Акаѿисѿу Сѿефана Дечанског Лонгина Зографа*, Археографски прилози 12 (Београд 1990), 93-125.
- Jolivet-Lévy, *Cappadoce* = C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991.

- Johnson, *The Tree of Jesse Window of Chartres* = J. R. Johnson, *The Tree of Jesse Window of Chartres: Laudes Regiae*, Speculum 36/1 (1961), 1-22.
- Jugie, *La mort et l'Assomption* = M. Jugie, *La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge. Étude historico-doctrinale*, Studi e testi 114, Città del Vaticano 1944.
- Јустин, *Догмаџика* = Протосинђел Јустин, *Догмаџика православно цркве*, II, Београд 1980.
- Калић, *Српски државни сабори у Расу* = Ј. Калић, *Српски државни сабори у Расу*, Саопштења 29 (1997), 27-32.
- The Kariye Djami = P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, Vol. 1-3, New York 1966; vol. 4: *Studies in the the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, Princeton 1975.
- Kašanin, *Arilje* = M. Kašanin, *Arilje*, in: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Zagreb 1959, knj. I, 155-156.
- Кашанин, *Немањин сабор* = М. Кашанин, *Немањин сабор на фресци у Ариљу*, Политика, 6. јануар 1931, стр. 18.
- Кашанин и други, *Свиуденица* = М. Кашанин, М. Чанак-Медић, Ј. Максимовић, Б. Тодић, М. Шакота, *Манасџир Свиуденица*, Београд 1986.
- Kitzinger, *St. Mary's of the Admiral* = E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington 1990.
- Kitzinger, *Feast Cycle* = E. Kitzinger, *Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art*, CA 36 (Paris 1988), 51-73.
- Климент Охридски, *Съчинения* = Климент Охридски, *Събрани съчинения*, том I, София 1970; том II, София 1977.
- КН = Културно наследство (Скопје)
- Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи* = Б. Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, ЗЛУ 4 (1968), 121-166.
- Kollias, *Patmos* = E. Kollias, *Patmos*, Athens 1986.
- Константиниди, *Ὁ ναὸς τῆς Φανερωμένης* = Х. Константи-ниди, *Ὁ ναὸς τῆς Φανερωμένης στὰ Φραγκουλιά-νικα τῆς Μέσα Μάνης*, Атина 1998.
- Корнаков, *По конзерваторскије работи* = Д. Корнаков, *По кон-зерваторскије работи во црквама Св. Богородица Пери-влейиос (Св. Клименти) во Охрид*, КН 2 (1961), 73-93.
- Костовска, *Св. Никола во Варош* = П. Костовска, *Програмаџа на живојисој на црквама Св. Никола во Варош кај Прилеп и нејзинаџа функција како гробна каџела*, Зборник. Средновековна уметност 3 (Скопје 2001), 50-75.
- Koumoussi, *Les peintures murales* = A. Koumoussi, *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Sainte-Thècle en Eubée*, Athènes 1987.
- Коцо, Миљковић-Пепек, *Мансџир* = Д. Коцо, П. Миљковић-Пепек, *Мансџир*, Скопје 1958.
- Красносельцевъ, *Материалы* = Н. Красносельцевъ, *Матери-алы для истѳории чиноислѳдованія лиѳургіи свѳаго Іоанна Златѳоусѳаго*, Казань 1889.
- Красносельцевъ, *О древнихъ лиѳургическихъ ѳолкованіяхъ* = Н. Красносельцевъ, *О древнихъ лиѳургическихъ ѳол-кованіяхъ*, Одесса 1894.
- Красносельцевъ, *Объясненіе лиѳургіи* = Н. Красносельцевъ, *Объясненіе лиѳургіи сосѳавленное Феодоромъ ейиско-ѳомъ анѳидскимъ*, Казань 1884.
- Красносельцевъ, *Свѳдѳніа* = Н. Красносельцевъ, *Свѳдѳніа о нѳвоѳорыхъ лиѳургическихъ рукоисяхъ Вѳииканской библиѳеки*, Казань 1885.
- Ксинтопулос, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων* = А. Ксинтопулос, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων*, Атина 1957.
- Kühnel, *Wall Painting* = G. Kühnel, *Wall Painting in the Latin King- dom of Jerusalem*, Berlin 1988.
- Kühnel, *Die Konzilsdarstellungen* = G. Kühnel *Die Konzilsdarstel- lungen in der Geburtskirche in Bethlehem: ihre kunsthis- torische Tradition und ihr kirchenpolitisch-historischer Hin- tergrund*, BZ 86/87 (1993/1994), Heft 1, 86-107.
- Лађевић, Живковић, *Рагови на живојису у Ариљу, Велуђу и Јежевици* = М. Лађевић, Б. Живковић, *Рагови на жи- војису у Ариљу, Велуђу и Јежевици*, Саопштења 1 (1956), 42-44.
- Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески* = В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески*, Москва 1973.
- Лазарев, *Истѳория* = В. Н. Лазарев, *Истѳория византиѳской живојиси*, I-II, Москва 1986².
- Лазарев, *Мозаики Софии Киевской* = В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960.
- Лазарев, *О росѳиси Софии Новгородской* = В. Н. Лазарев, *О росѳиси Софии Новгородской*, in: *Древнерусское искуств- во. Художественная культура Новгорода*, Москва 1968, 7-62.
- Lafontaine Dosogne, *L'évolution du programme décoratif* = J. Lafon- taine Dosogne, *L'évolution du programme décoratif des églis- es*, in: *Rapports et Co-Rapports du XV^e CIÉB, III. Art et Archéologie*, Athens 1976.
- Lafontaine Dosogne, *L'enfance de la Vierge* = J. Lafontaine Dosogne, *L'iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzan- tin et en Occident*, Tome I, Bruxelles 1992².
- Lafontaine-Dosogne, *Infancy of Christ* = J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, in: *The Kariye Djami*, vol. IV, 197-241.
- Lafontaine-Dosogne, *Life of the Virgin* = J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin*, in: *The Kariye Djami*, vol. IV, 163-194.
- Lafontaine-Dosogne, *Nativité* = J. Lafontaine-Dosogne, *Les représentations de la Nativité du Christ dans l'art de l'Orient chrétien*, in: *Miscellanea codicologica F. Masai dicata*, Tome I, Gand 1979, 11-21.
- Lafontaine-Dosogne, *Notes d'archéologie bulgare* = J. Lafontaine- Dosogne, *Notes d'archéologie bulgare*, CA 17 (Paris 1967), 45-58.
- Lécuyer, *Le Sacerdoce* = J. Lécuyer, *Le Sacerdoce dans le Mystère du Christ*, Paris 1957.
- Лидов, *Образ „Христѳа-архиерея“* = А. М. Лидов, *Образ „Хри- стѳа-архиерея“ в иконографической ѳрограмме Софии охридской*, Зограф 17 (1896), 5-19.
- Лидов, *„Христѳос-священник“* = А. М. Лидов, *„Христѳос-свяще- нник“ в иконографических ѳрограммах XI-XII веков*, ВВ 55 (80) (Москва 1994), 187-192.
- Лобковски = Паримејник Лобковског, бугарске редакције из 1294-1320, Москва, Збирка Хлудова бр. 142.
- Logvine, *Sainte-Sophie* = G. Logvine, *Sainte-Sophie de Kiev*, Kiev 1971.

- Папамасторакис, Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου = Т. Т. Папамасторакис, Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου τῶν ναῶν τῆς Παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική χερσόνησο καὶ τὴν Κύπρο, Атина 2001.
- Папамасторакис, Ένα εἰκαστικό ἐγκώμιο του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου = Т. Папамасторакис, Ένα εἰκαστικό ἐγκώμιο του Μιχαήл Η' Παλαιολόγου: Οἱ ἐξωτερικές τοιχογραφίες στο̑ καθολικό τῆς μονῆς τῆς Μαυριωρτισσας στὴν Καστοριά, ΔΧΑΕ 15 (1989-1990), Αтина 1991, 221-240.
- Папамасторакис, Τὸ εἰконоγραφικὸ πρόγραμμα τοῦ троϋλλοу τοῦ Ἀγίου Γεωργίου (Ἐπισкопῆς) = Т. Папамасторакис, Τὸ εἰконоγραφикὸ πρόγραμμα τοῦ троϋλλοу τοῦ Ἀγίου Γεωργίου (Ἐπισкопῆς) στὴν Кίττα тῆς Μάνης, AAA 20 (1987), Αтина 1991, 140-158.
- Папамасторакис, Ἡ σημασία τῶν προφητῶν = Т. Папамасторакис, Ἡ σημασία τῶν проφетῶν стὸν троϋлло тῆς Παναγίας τοῦ Ἀρακος καὶ οἱ ἀντίστοιχες περιπτώσεις тῆς Παναγίας Μυριοκεφάλων καὶ тῆς Παναγίας тῆς Veljusa, AD 40 (1985), Αтина 1991, 71-91.
- P. G. = J.-P. Migne, Patrologiae cursus completus. Series graeca, t. 1-161, Paris 1857-1866.
- Πелеканидис, Καλλιέρης = С. Пелеканидис, Καλλιέρης όλης Θεσσαλίας άριστος ζωγράφος, Αтина 1973.
- Πелеканидис, Καστοριά = С. Пелеканидис, Καστοριά. Вυζαντινάί τοιχογραφίαи, Солун 1953.
- Πелеканидис, Хаџдаќис, Καστοριά = С. Пелеканидис, М. Хаџдаќис, Καστοριά, Αтина 1985.
- Петковић, Дечани, II = В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, Манасѝир Дечани, II, Београд 1941.
- Петковић, Ликови кѝиѝора = В. Р. Петковић, Ликови кѝиѝора у сѝарим црквама срѝским, Нова искра, год. 10, бр. 10 (1911), 299-304
- Петковић, Н. Л. Окунеъ, Арилѣе = В. Р. Петковић, Н. Л. Окунеъ, Арилѣе (*Seminarium Kondakovianum* 8, 1936), ПКЈИФ, књ. 16, св. 2 (Београд 1936), 402-403.
- Petković, La peinture serbe = V. R. Petković, La peinture serbe du Moyen âge, Musée de l'art, vol. I (Monuments serbes 6), Beograd 1930; vol. II (Monuments serbes 7), Beograd 1934.
- Петковић, Преглед = В. Р. Петковић, Преглед црквених сѝоменика кроз љовесницу срѝског народа, Поседна издања САН, књ. 157; Одељење друштвених наука, нова серија, књ. 4, Београд 1950.
- Петковић, Сѝарине = В. Р. Петковић, Сѝарине: зајиси, најѝйиси, лисѝйине, Писани споменици, Народни музеј у Београду, књ. 1, Београд 1923.
- Петковић (С.), Арилѣе = С. Петковић, Арилѣе, Београд 1965.
- Петковић (С.), Зигна декорација љараκлиса св. Сѝефана = С. Петковић, Зигна декорација љараκлиса св. Сѝефана у Морачи, ЗЛУ 3 (1967), 133-155.
- Петковић (С.), Зигно сликарсѝиво = С. Петковић, Зигно сликарсѝиво на љодручју Пећке љаѝријаришије 1557-1614, Нови Сад 1965.
- Петковић (С.), Морача = С. Петковић, Морача, Београд 1986.
- Пећка љаѝријаришија = В. Ј. Ђурић, С. Ѓирковић, В. Кораш, Пећка љаѝријаришија, Београд 1990.
- Пивоварова, Фрески церкви Сѝаса на Нередице = Н. В. Пивоварова, Фрески церкви Сѝаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая ѓрограмма росѝиси, Санкт-Петербург 2002.
- Писах и љоѝѝйусах = Писах и љоѝѝйусах. Ауѝбиографске изјаве средњег века, приредила Р. Маринковић, Београд 1996.
- ПКЈИФ = Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор (Београд)
- Покровскій, Евангелие = Н. Б. Покровский, Евангелие въ љамяѝникахъ иконографиии, С.-Петербургъ 1892.
- Покрышкинѝ, Православная церковная архиѝеєкѝура = П. Покрышкинѝ, Православная церковная архиѝеєкѝура XII-XVIII сѝол. въ нынѝнемѝ Сербскомѝ Королевсѝствѝ, С.-Петербургъ, 1906.
- Popović, The Old Testament High Priests = Lj. Popović, The Old Testament High Priests in Arilje. Their Representation, Related Images, and Theological Significance, in: Scholar, Patriot, Mentor. Historical Essays in Honor of Dimitrije Djordjević, ed. R. B. Spence, L. L. Nelson, New York 1992.
- Popović, The Prophets = Lj. Popović, The Prophets in the Drum and Soffits of the Arilje Katholikon. A Study of Figure Identities and Interpretation of Their Texts, in: Свеѝми Ахиљуе у Арѝљу, 121-138.
- Popović, Some New Observations = Lj. Popović, Some New Observations on Cartoon Relationships between the Frescoes of Sopoćani and Arilje, Sixth Annual Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers, Washington - Oberlin 1980, 39-40.
- Поповић, Фигуре љорока = Љ. Поповић, Фигуре љорока у куѝоли Богородице Огузѝурије у Пећи: угенѝѝификација ■ ѝумачење ѝеєксѝова, in: Архиєѝискоѝ Данѝло II, 443-464.
- Popović, Hitherto Unidentified Prophets = Lj. Popović, Hitherto Unidentified Prophets from Nova Pavlica, Зограф 19 (1988), 25-43.
- Поповић (Д.), Срѝски владарски гроб = Д. Поповић, Срѝски владарски гроб у средњем веку, Београд 1992.
- Поповићѝ, Оѝисѝ Арѝля = В. Поповићѝ, Оѝисѝ Арѝля, Зимзеленѝ: лист за умне, забавне ■ матерѝалне интересе / издае и уређује А. Андрићѝ, год. 12, бр. 4, бр. 5 (1868).
- POC = Proche-Orient Chrétien (Jérusalem)
- Првовенчани, Сабра̀ни сѝиси = Стефан Првовенчани, Сабра̀ни сѝиси, Београд 1988.
- Привалова, Росѝисѝ Тимоѝесубани = Е. Л. Привалова, Росѝисѝ Тимоѝесубани, Тбилиси 1980.
- Prolović, Die Kirche des Heiligen Andreas = J. Prolović, Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska, Wien 1997.
- Prophetologium = Prophetologium, ed. C. Höeg et G. Zuntz, Monumenta musicae byzantinae Lectionaria, edenda curaverunt C. Höeg et S. Lake, Vol. I, fasc. 1-6, Copenhagen 1939-1970.
- Пурковић, Српски епископи = М. Пурковић, Срѝски єѝискоѝи ■ мѝѝройоѝѝѝи средњег века, Христѝанско дело III/4-6 (Скоплѣ 1937), 245-264, 323-338, 405-419.
- ПХАЕ = Практи́ка тῆς Χριστιανικῆς ᾿Архаѝолоγικῆς ᾿Εταιρεѝας (Атина)
- Радовановић, Руно Гедеоново = Ј. Радовановић, Руно Гедеоново у срѝском средњовековном сликарсѝиву, in: idem, Иконо-

- графска исцртаживања српског сликарства XIII и XIV века, Београд 1988, 83-88.
- Радојичић, Књижевна збивања = Ђ. Сп. Радојичић, Књижевна збивања и стварања код Срба у средњем веку и у шурско доба, Нови Сад 1967.
- Радојичић, Милешева = С. Радојичић, Милешева, Београд 1963.
- Радојичић, Најниис МАРПОУ = С. Радојичић, Најниис МАРПОУ на ариљским фрескама, Глас Српске академије наука, 234, књ. 7 (Београд 1959), 40-45.
- Радојичић, Пилаиов суд = С. Радојичић, Пилаиов суд у византијском сликарству раног XIV века, in: idem, Узори и дела стварих српских уметника, Београд 1975, 211-236.
- Радојичић, Пориреи¹ = С. Радојичић, Пориреи српских владара у средњем веку, Музеј јужне Србије, Посебна издања, књ. 1, Скопље 1934.
- Радојичић, Пориреи = С. Радојичић, Пориреи српских владара у средњем веку, Београд 1996².
- Радојичић, Стиро српско сликарство = С. Радојичић, Стиро српско сликарство, Београд 1966.
- Радојичић, Тонзура св. Саве = С. Радојичић, Тонзура св. Саве, Годишњак Музеја јужне Србије 1 (Скопље 1937), 149-159 (= idem, Узори и дела стварих српских уметника, Београд 1975, 19-31).
- Radujko, L'„'Αρχιερατικός Θρόνος" des évêques de Moravica = M. Radujko, L'„'Αρχιερατικός Θρόνος" des évêques de Moravica et la peinture de Saint-Achille à Arilje, CA 49 (Paris 2001), 143-178.
- Ракоција, Црква Свеије Богородице = М. Ракоција, Црква Свеије Богородице на Вражјем камену, Саопштења 19 (1987), 81-107.
- Rahlf, Die alttestamentlichen Lektionen = A. Rahlf, Die alttestamentlichen Lektionen der griechischen Kirche, Nachrichten der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse, 1915 (Berlin 1916), 122-230.
- RbK = Reallexikon zur byzantinischen Kunst, ed. K. Wessel, Stuttgart 1963 sq.
- REB = Revue des études byzantines (Paris)
- Revel-Neher, The Image of the Jew = E. Revel-Neher, The Image of the Jew in Byzantine Art, Oxford – New York – Seoul – Tokyo 1992.
- Restle, Kleinasien = M. Restle, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, I-III, Recklinghausen 1967.
- Romanos le Mélope, Hymnes = Romanos le Mélope, Hymnes, Tome I, SC 99, Paris 1964; Tome II, SC 110, Paris 1965; Tome III, SC 114, Paris 1965; Tome IV, SC 128, Paris 1967.
- Rousseau, La Descente aux enfers = O. Rousseau, La Descente aux enfers, fondement sotériologique du baptême chrétien, Recherches de Science religieuse 40 (Paris 1951-1952), Mélanges Jules Lebreton II, 273-297.
- Руварац, Неишо о Босни = И. Руварац, Неишо о Босни, дабарској или дабро-босанској јейискојији и о српским манстирима у Босни, Годишњица Н. Чупића 2 (Београд 1878), 240-261.
- Сава Немањић – Свеији Сава = Сава Немањић – Свеији Сава. Историја и предање, Београд 1979.
- Salaville, L'iconographie des „sept conciles oecuméniques" = S. Salaville, L'iconographie des „sept conciles oecuméniques", EO 25 (1926), 144-176.
- Salaville, La fête du concile de Nicée = S. Salaville, La fête du concile de Nicée et les fêtes de conciles dans le rit byzantin, EO 24 (Paris 1925), 445-470.
- САНУ 361 = Празнични минеј, српске редакције, средина XIII века, Архив САНУ бр. 361.
- Саопштења = Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе (Београд)
- Sacropoulo, Asinou = M. Sacropoulo, Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie, Bruxelles 1966.
- Сборникъ Н. П. Кондакова = Сборникъ стѣиѣи ѱосвященныхъ ѱамѣи Н. П. Кондакова. Археологія. Истѱриѱ искуссѱва. Византиновѣдѣніе, Прага 1926.
- Св. Герман, Сказание о Церкви = Св. Герман Константинопольский, Сказание о Церкви и рассмоѱрение ѱаинств, Москва 1995.
- Свеији Ахилије у Ариљу = Свеији Ахилије у Ариљу. Истѱриѱа, уметност, Зборник радова са научног скупа, 25-28. 05. 1996, Београд 2002.
- Свети Сава, Сабрани стѱси = Свети Сава, Сабрани стѱси, Београд 1986.
- Свеији Сава у српској истѱриѱи и ѱрадиѱији, = Свеији Сава у српској истѱриѱи и ѱрадиѱији (Међународни научни скуп), Београд 1998.
- Святител Кирилл, Поучения = Святител Кирилл, архиепископ јерусалимский, Поучения, Москва 1991.
- Der serbische Psalter = Der serbische Psalter. Faksimile-ausgabe des Cod. slav. 4. Der Bayerischen Staatsbibliothek München. Textband unter Mitarbeit von S. Dufrenne, S. Radojčić, R. Stichel, I. Ševčenko. Herausgegeben von H. Belting, Wiesbaden 1978; Faksimile, 1985.
- Симеон Солунски, О св. Лиѱурѱији = О св. Лиѱурѱији. Од Симеона архиѱейискоја Солунског + (1429), с грчког превео Л. Мирковић, Богословски гласник, год. IX, књ. XVIII, Сремски Карловци 1910, 529-536.
- Симић-Лазар, Каленић = Д. Симић-Лазар, Каленић. Сликарсѱво. Истѱриѱа, Крагујевац 2000.
- Синдик, Српски средњовековни ѱечѱији = Д. И. Синдик, Српски средњовековни ѱечѱији у манастѱиру Хиландару, in: Осам векова Хиландара. Истѱриѱа, духовни живоѱи, књижевност, уметност и архиѱекѱура, Међународни научни скуп, Београд 2000.
- Sinkević, Nerezi = I. Sinkević, The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage, Weisbaden 2000.
- Сычев, Мясоедов, Фрески Стѱса-Нередиѱы = Н. Сычев, В. К. Мясоедов, Фрески Стѱса-Нередиѱы, Ленинград 1925.
- SK = Seminarium Kondakovianum (Prague)
- Скабаллановичъ, Христѱианскѱе ѱраздники = М. Скабаллановичъ, Христѱианскѱе ѱраздники, кн. 1, Рождесѱво Пресѱѱѱѱа Богородиѱы, Кѱевъ 1915; кн. 4, Рождесѱво Христѱово, Кѱевъ 1916; кн. 6, Оусѱеніе Пресѱѱѱѱа Богородиѱы, Кѱевъ 1916.
- Skawran, The Development = K. M. Skawran, The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece, Pretoria 1982.

- Смирновъ, *Коллекція койій сѣларьхъ надѣисей* = С. Б. Смирновъ, *Коллекція койій сѣларьхъ надѣисей въ сербскихъ церквахъ*, Сборникъ Русскаго археологическаго общества въ Королевствѣ Югославіи, Томъ III, Бѣлград 1940, 101-
- Сокольскій, *О характеристикѣ и значеніи Эѣанагоги* = В. Сокольскій, *О характеристикѣ и значеніи Эѣанагоги*, ВВ 1 (Санктпетербургъ 1894) 17-54.
- Solovjev, *Svedočanstva pravoslavnih izvora* = A. Solovjev, *Svedočanstva pravoslavnih izvora o bogomilstvu na Balkanu*, GIDBN, god. V (1953), 1-103.
- Сотириу, *Εἰκόνες* = Г. и М. Сотириу, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινῶ*, I-II, Атина, 1956, 1958.
- Сочиненія бл. Симеона = Сочиненія блаженнаго Симеона архіея. Фессалоникійскаго, Писанія св. отцевъ и учителей Церкви, относящіяся къ истолкованію православнаго богослуженія, Санктпетербургъ 1856.
- Smith, *Sacrifice of Isaac* = A. M. Smith, *The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art*, American Journal of Archaeology 26 (1922), 159-169.
- Спатаракис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου* = И. Спатаракис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου*, Ретимнон 1999.
- Spatharakis, *The Portrait* = I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976.
- Speyart van Woerden, *Sacrifice of Abraham* = I. Speyart van Woerden, *The Iconography of the Sacrifice of Abraham*, Vigiliae Christianae 15/4 (Amsterdam 1961) 214-255.
- Сѣиси Св. Саве = Сѣиси Св. Саве, издао их В. Ђоровић, Београд - Ср. Карловци 1928.
- Србљак = Србљак, I-III, Београд 1970.
- St. Mary Pammakaristos = H. Belting C. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, DOS 15, Washington 1978.
- Stander, *Fourth- and Fifth-Century Homilists on the Ascension* = H. F. Stander, *Fourth- and Fifth-Century Homilists on the Ascension of Christ*, in: *The Early Church in its Context. Essays in Honor of E. Ferguson*, Leiden-Boston-Köln 1998, 268-286.
- Ștefănescu, *L'illustration des liturgies* = J. D. Ștefănescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, I-II, *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales*, I (Bruxelles 1932), 21-77; III (Bruxelles 1935), 403-508.
- Стојаковић, *Архијекѣонски ѣросѣор у сликарсѣву* = А. Стојаковић, *Архијекѣонски ѣросѣор у сликарсѣву средњовековне Србије*, Нови Сад 1970.
- Стојановић, *Зайиси и најѣиси*, I = Љ. Стојановић, *Сѣари срѣски зайиси и најѣиси*, I, Београд 1902
- Сѣуденица и визанѣијска умејносѣи = Сѣуденица и визанѣијска умејносѣи око 1200. године, Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишњице САНУ, Београд 1988.
- Stylianou, *Prophet Zechariah „the Sickle”* = A. Stylianou and J. Stylianou, *Prophet Zechariah „the Sickle”*, Report of the Department of Antiquities Cyprus, (Nicosia 1984), 348-350.
- Stylianou, Cyprus = A. and J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985.
- Sub. Hag. = Subsidia Hagiographica.
- Суботин-Голубовић, *Ахилије-Архилије* = Т. Суботин-Голубовић, *Ахилије-Архилије, или о мешању кулѣова*, in: *Богородица Градачка у исѣорији срѣског народа*, Научни скуп поводом 800. година Богородице Градачке и града Чачка (новембар 1992), Чачак 1993, 37-46.
- Суботин-Голубовић, *Кулѣи свѣѣог Ахилија* = Т. Суботин-Голубовић, *Кулѣи свѣѣог Ахилија Лариског*, ЗРВИ 26 (Београд 1987), 21-28.
- Суботин-Голубовић, *Нова служба* = Т. Суботин-Голубовић, *Нова служба св. Ахилију Лариском*, ЗРВИ 27-28 (Београд 1989), 175-174.
- Суботић, *Краљѣца Јелена* = Суботић, *Краљѣца Јелена Анжујска - кѣиѣор црквених сѣоменика у ѣриморју*, ИГ 1-2 (Београд 1958), 131-147.
- Суботић, *Почеци монашког живоѣа* = Г. Суботић, *Почеци монашког живоѣа и црква манасѣиура Среѣења у Меѣеорима*, ЗЛУ 2 (1966), 127-176.
- Суботић, *Прилог хронологији* = Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарсѣва*, ЗРВИ 20 (Београд 1981), 111-135
- Суботић, *Свѣѣи Консѣанѣиин и Јелена* = Г. Суботић, *Свѣѣи Консѣанѣиин и Јелена у Охриду*, Београд 1971.
- Суботић, *Тодоровић, Сликари Михаило* = Г. Суботић, *Д. Тодоровић, Сликари Михаило у манасѣиуру Свѣѣог Прохора Пчињског*, ЗРВИ 34 (1975), 117-137.
- SC = Sources chrétiennes
- Schulz, *The Byzantine Liturgy* = H. - J. Schulz, *The Byzantine Liturgy. Symbolic Structure and Faith Expression*, New York 1986.
- Syn. CP = H. Delehaye, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1902.
- Talbot Rice, *Haghia Sophia* = D. Talbot Rice, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968.
- Татић, *Ариѣе* = М. Татић, *Ариѣе*, Београд 1960.
- Tatić-Djurić, *Archanges gardiens de porte à Dečani* = М. Tatić-Djurić, *Archanges gardiens de porte à Dečani*, in: *Дечани и визанѣијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 359-366.
- Татић-Ђурић, *Богородица Засѣѣуѣница* = М. Татић-Ђурић, *Богородица Засѣѣуѣница у Ариѣу*, in: *Свѣѣи Ахилије у Ариѣу*, 147-158.
- Татић-Ђурић, *Икона аѣосѣола Пеѣира и Павла* = М. Татић-Ђурић, *Икона аѣосѣола Пеѣира и Павла у Ваѣиѣану*, Зограф 2 (1967), 11-16.
- Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилаѣог* = М. Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилаѣог из Дечана*, ЗНМ 7 (1973), 39-50
- Татић-Ђурић, *Икона Хрисѣовог крѣѣења* = М. Татић-Ђурић, *Икона Хрисѣовог крѣѣења. Нова аквѣзиѣија из доба друге визанѣијске ренесансе*, ЗНМ 4 (1964), 267-279.
- Taylor, *The Prophetic Scenes* = M. D. Taylor, *The Prophetic Scenes in the Tree of Jesse at Orvieto*, The Art Bulletin 54/4 (New York 1972), 403-417.
- Taylor, *A Historiated Tree of Jesse* = M. D. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, DOP 34-35 (1980-1981), 125-176.
- Творенія бл. Феодориѣа = Творенія блаженнаго Феодориѣа еѣ. киррскаго, часть I, Свято-Троицкая Сергѣева лавра 1905; часть III, Свято-Троицкая Сергѣева лавра 1906;

- часть V, Свято-Троицкая Сергіева лавра 1907, часть VI, Москва 1859.
- Творенія св. Василия = Творенія иже во святыхъ оица нашего Василия Великаго, Архіеіискойа Кесаріи Кайіадокійскія, часть I, II, Москва 1891.
- Творенія св. Ефрема = Творенія иже во святыхъ оица нашего Ефрема Сирина, часть 4-я; часть 5-я, Свято-троицкая Сергіева лавра 1900⁴.
- Творенія св. Кирилла = Творенія свяіаго Кирилла Александрійскаго, часть IV, Москва 1886; часть VI, Москва 1887; часть IX, Москва 1891; часть X, Москва 1893.
- Теодосіје, Жиіија = Теодосіје, Жиіија, Београд 1988,
- Теодосіје, Службе, канони и Похвала = Теодосіје, Службе, канони и Похвала, Београд 1988.
- Тодић, Грачаница = Б. Тодић, Грачаница. Сликарсїво, Београд-Приштина 1988.
- Todić, *L'influence de la liturgie sur la décoration peinte* = B. Todić, *L'influence de la liturgie sur la décoration peinte du narthex de Sopoćani*, in: Древнерусское искусство, XIII век. Русь, Византия, Балканы, Москва 1997, 43-55.
- Тодић, О сїиілским особеносїиима фресака Ариља = Б. Тодић, О сїиілским особеносїиима фресака Ариља из 1296. године, ЗЛУ 13 (1977), 27-43.
- Тодић, Предсїаве св. Симеона Немање = Б. Тодић, Предсїаве св. Симеона Немање, насїавника їраве вере и добре владе у средњовековном сликарсїву, in: Сїефан Немања – Свейи Симеон Мироточиви. Исїорија и їредање, Београд 2000, 295-304.
- Тодић, Реїрезенїаїиивни їорїреїи свейог Саве = Б. Тодић, Реїрезенїаїиивни їорїреїи свейог Саве у средњовековном сликарсїву, in: Свейи Сава у срїској исїорији и їрадицији, 223-248.
- Тодић, Срїске фреске с краја 13. века = Б. Тодић, Срїске фреске с краја 13. века. Умейничке одлике, ЗФФ, серија А: Исїоријске науке, књ. 16 (1989), 67-88.
- Тодић, Срїско сликарсїво у доба краља Милуїина = Б. Тодић, Срїско сликарсїво у доба краља Милуїина, Београд 1998.
- Тодић, Сїаро Нагоричино = Б. Тодић, Сїаро Нагоричино, Београд 1993.
- Тодић, Фреска св. Никодима = Б. Тодић, Фреска св. Никодима из Хиландара и їроблем даїїирања сликарсїва кайїолїкона, ЗЛУ 21 (1985), 98-99.
- Тодић, Фреске XIII века у їараклису на їиргу св. Георгија = Б. Тодић, Фреске XIII века у їараклису на їиргу св. Георгија у Хиландару, ХЗ 9 (1997), 35-70.
- Томић, Ликови краља Драгуїина = О. Томић, Ликови краља Драгуїина у Срїском средњовековном сликарсїву, Рачански зборник 3 (Баїина Башта 1998), 68-82.
- Томић, Лоза Јесејева у Манасїиру Морачи = О. Томић, Лоза Јесејева у Манасїиру Морачи, ЗЛУ 26 (1990), 89-118.
- Topographie chrétienne = Cosmas Indicopleustès, *Topographie chrétienne*, II, SC 159, Paris 1970.
- The Treasures of Mount Athos = S. M. Pelekanidis et al., *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, I, Athens 1974; II, Athens 1975.
- Триод, НБС 645 = Триод српске редакције, 1328. година, Народна библиотека у Београду, рукопис бр. 645.
- Троицки, Кїиїїорско їраво = С. Троицки, Кїиїїорско їраво у Визанїији и у Немањићкој Србији, Глас Српске краљевске академије CLXVIII, други разред 86 (Београд 1935), 81-55.
- Tsigaridas, *Ancienne Métropole* = E. N. Tsigaridas, *Les peintures murales de l'Ancienne Métropole de Véria*, in: Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 91-100.
- Туницкїй, Книги XII малыхъ їрококовъ = Н. Л. Туницкїй, Книги XII малыхъ їрококовъ съ їолкованїями въ древнеславянскомъ їеревогї, I, Сергіевъ Посадъ 1918.
- Thierry, *Le portrait funéraire* = N. Thierry, *Le portrait funéraire byzantin. Nouvelles données*, in: Ευφρόσυον, т. 2, 583.
- Thierry, *Le thème de la Descente du Christ aux Enfers* = N. Thierry, *Le thème de la Descente du Christ aux Enfers en Cappadoce*, ΔΧΑΕ 17 (1994), 59-66.
- Thierry, *Cappadoce* = N. Thierry, *Haut Moyen-âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, Tome I, Paris 1983.
- УБ Ђоровић 17 = Миней за август, македонске и српске редакције, друга четвртина XIV века, Универзитетска библиотека у Београду, Збирка Ђоровића, бр. 17.
- Folda, *The Art of the Crusaders* = J. Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187*, Cambridge 1995.
- Frolow, *IC XC NIKA* = A. Frolow, *IC XC NIKA*, Byzantinoslavica 17/1 (Prague 1956), 98-113.
- Hadermann-Misguich, *La décoration extérieure* = L. Hadermann-Misguich, *Une longue tradition byzantin. La décoration extérieure des églises*, Зорпаф 7 (1976), 5-10.
- Hadermann-Misguich, *Kurbinovo* = L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles 1975.
- Hamann-Mac Lean, *Grundlegung* = R. Hamann-Mac Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976.
- Hamann-Mac Lean, *Hallensleben*, *Die Monumentalmalerei* = R. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Bildband, Giessen 1963.
- Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα* = М. Хатзидакис, И. Бита, *Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Ελλάδος: Κύθηρα*, Атина 1997.
- ХЗ = Хиландарски зборник (Београд)
- Хиландар = Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, Д. Медаковић, Хиландар, Београд 1985².
- Homélies pascales = Hésychius de Jérusalem, Basile de Séleucie, Jean de Béryste, Pseudo-Chrysostome, Léonce de Constantinople, *Homélies pascales (cinq homélies inédites)*, ed. M. Aubineau, SC 187, Paris 1972.
- The Homilies of Photius = *The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople*, English Translation, Introduction and Commentary by C. Mango, Cambridge 1958.
- Hunt, *Art and Colonialism* = L.-A. Hunt, *Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the Problem of „Crusader” Art*, DOP 45 (1991), 69-85.
- CA = Cahiers archéologiques (Paris)
- Cabasilas, *Explication de la Divine liturgie* = Nicolas Cabasilas, *Explication de la Divine liturgie*, SC 4bis, Paris 1967.



НА РАСКРШЋИМА ИЗУЧАВАЊА АРИЉСКОГ ЖИВОПИСА

Када је Јоаким Вујић у путописима по Србији, објављеним 1828. године, забележио да је црква у Ариљу „изнутра свуда измолована”, само што су Турци „светитеље с копијама и наџаци изгребли”,¹ почео је да се одвија дуги историографски свитак на којем ће генерације поштовалаца и истраживача народне старине записивати своја открића и спознаје о зидном сликарству негдашње катедрале. Испрва, њих је у описивање споменика и одгонетање његове прошлости, запретене легендама и забором, повео својим заводљивим кораком тек наслућени романтичарски занос. Развој истраживачке методологије био је тада, у првој половини XIX века, у повоју, а познавање српске историје сасвим скромно. Не чуди стога што се према „доказатељству вјеројатни лица” могло прихватити да је ариљску цркву подигао „архијупан и потом краљ српски” Стефан Немања, посветивши је „преподобном оцу Пахомију Великом”.² Међутим, већ од средине XIX века о Ариљу, као и о другим значајнијим средњовековним споменицима у ослобођеном делу Србије, почиње да се пише све чешће и основаније. Када је живопис у питању, првенствено се бележе и описују поједини делови његовог тематског програма и преписују значајнији и боље очувани натписи. На тај начин, кроз прикупљање основне грађе и података о споменику, био је зацртан један од најзначајнијих праваца истраживања ариљског сликарства, присутан до данашњих дана.³ Кратке и понешто збркане опаске о појединим представама у ариљској цркви, нарочито о портретима историјских личности, налазимо већ код „Ариљца” Гаврила Поповића⁴ и Стојана Обрадовића, члана окружног суда у Ужицу.⁵ Ти писци ипак знају да је храм био посвећен светом Ахилију Лариском. Знатно опширнији и савесније начињен преглед сликарског програма донеће 1868. године Владимир Поповић у београдском листу *Зимзелен*.⁶ У оквиру другог и трећег наставка обимног чланка, аутор се труди да што пажљивије поброји и опише насликане теме, пре свега у нижим зонама цркве. Он објављује, најчешће у виду превода на ондашњи српски језик, и неке читљивије натписе, као и текстове са свитака светитеља у наосу и архијереја у олтару. Грубље грешке у препознавању садржаја сликарства и ишчитавању натписа Владимира Поповића прави углавном тамо где се поводи за Обрадовићем. На неким другим местима Поповићу су проблем представљала оштећења и затамњеност фресака, као и тадашња скромна стручна знања, па није био у стању да препозна неке од тема. Као нерешива загонетка за њега се показала, рецимо, *Лоза Јесејева*. У светом Јовану Претечи с крилима видео је анђела, а у рукама светог Петра, уместо свежња свитака, препознао је свеће. Други описи и идентификације В. Поповића углавном су тачни. Стога је тај аутор на основу прикупљене грађе могао да се упусти и у заснованије разматрање о посвети и ктиторима храма,

¹ Јоакима Вучица *Пушешесѣње по Србији во крајѣцѣ собѣшенномъ рукоу његовомъ сѣисано у Крагоевцу у Србији*, Будимъ 1828, 174-175.

² Ibidem. Вујић вероватно мисли на краља Стефана Првovenчаног. Иначе, свети Пахомије, који се слави 15. маја, дакле истог дана кад и свети Ахилије, поменут је као патрон ариљске цркве и у једној белешци о њеној поправци 1829. године (М. Петровић, *Финансије и услове обновљене Србије до 1842*, Београд 1901, 766). Двојну посвету – светом Ахилију и светом Пахомију – тај храм је имао још тридесетих година прошлог столећа (Окуневъ, *Ариље*, 236).

³ Увид у ток и динамку препознавања представа, ишчитавања натписа и њиховог објављивања може се стећи на основу помоћног апарата на стр. 197-207 *infra*.

⁴ Г. Поповић, *Ариљ*, Новине Читалишта београдског, год. 2, бр. 46 (1848), кол. 377-378.

⁵ Обрадовић, *Описаніе*, 332-334 (доноси фрагментарни опис живописа и неких предмета примењене уметности, с кратким освртом на историју Ариља).

⁶ Поповић, *Описъ Ариля* (бр. 4-5).

закључујући да је цркву Светог Ахилија подигао српски краљ Стефан Драгутин, крај којег је на ктиторској композицији насликана његова жена Кателина.⁷

Седамдесетих година XIX века грађа о ариљском живопису почиње да се бележи и на другачији начин. У то време стару моравичку катедралу обилазе наши први стручни истраживачи средњовековних споменика, архитекти Михајло Валтровић и Драгутин С. Милутиновић, који израђују неколико цртежа ариљских фресака (ктиторска композиција у припрати, више орнаменталних трака).⁸ Иако ће ова двојица истраживача, попут Феликса Каница,⁹ а у сагласности са својим образовањем, остати далеко приврженија проучавању српске средњовековне архитектуре, у њиховим радовима могу се пронаћи и занимљива запажања о живопису „светог Ариља”. Са историографског становишта нарочито су значајне прве оцене уметничких одлика зидног сликарства у Светом Ахилију које је изнео Валтровић, покушавајући да му пронађе и најближе стилске паралеле.¹⁰

Не чуди, стога, што ће се и следећи помаци у истраживању ариљског сликарства, начињени почетком XX столећа, појавити управо у делу посвећеном српској средњовековној архитектури. Његов аутор, руски научник Петар Петрович Покришкин, упустио се у подробно и прилично тачно бележење тема представљених на зидовима старе моравичке катедрале.¹¹ Он успева да сагледа и живопис у највишим деловима поткуполног простора. Уз извесне грешке, доноси преписе неких натписа, пре свега оних у основи куполе и крај портрета српских историјских личности, да би закључио како је црква била и обновљена и осликана по налогу краља Драгутина, негде између 1272. и 1275. године.¹² На основу запажања о стилским особеностима живописа, Покришкин, међутим, претпоставља да су фреске касније биле делимично освежаване.

Прве деценије минулог века доносе и значајне новине у методологији проучавања ариљских фресака, као и проширивање дотада доста сведеног домена истраживања. Тако Владимир Р. Петковић,¹³ Николај Љвович Окуњев,¹⁴ Милан Кашанин¹⁵ и Светозар Радојчић¹⁶ посебну пажњу у својим студијама скрећу на богату галерију портрета и српске историјске композиције. С једне стране, они су на тај начин отворили важно тематско поглавље у изучавању сликарства цркве Светог Ахилија, а са друге, увели у њега елементе иконографског метода. Портрете нарочито темељно и поуздано тумачи С. Радојчић, уочавајући на њима оштро сучељавање традиционалних и нових иконографских решења. На основу изгледа приказаних личности млади Радојчић је кадар да основано и прилично тачно датује ариљско сликарство у време око 1293-1295. године. Остале теме живописа у Ариљу, ако изузмемо *Успјење Богородице*, којем су пажњу посветили Лудмила Вратислав-Митровић и Н. Окуњев,¹⁷ остају ван дубљег интересовања истраживача¹⁸ све до појаве прве темељне монографије о моравичкој катедралној цркви, објављене 1936. године. Писац те студије, већ помињани Николај Љвович, подробно је представио споменик у складу с научним критеријумима и захтевима свог времена. Он први доноси схеме с распоредом живописа и ишчитава готово све тада доступне натписе, даје подробне описе важнијих представа, репродукује један број сцена и засебних фигура и приступа систематском разматрању иконографских и стилских особености фресака.¹⁹ Посебну пажњу Окуњев поклања иконографији *Причешћа айосиола*, Бо-

⁷ Поповић исправља Обрадовића који је мислио да је цркву подигао Стефан Дечански, али у представи владара насликаној крај краља Драгутина погрешно препознаје лик ктиторовог оца Уроша I „Великог”. Cf. Поповић, *Опис Ариља* (бр. 4).

⁸ Д. С. Милутиновић, М. Валтровић, *Извештај уметничком одсеку*, Гласник СУД 44 (1877), 412, 416 (и они још увек сматрају да је у питању „задужбина Стефана Првовенчаног, који је представљен на слици од намене како држи у десној руци модел првобитне цркве”); *Нова Истра* I (1901), 13, 29.

⁹ Опаске о ариљском зидном сликарству аустријски археолог и путописац даје тек у свом последњем делу: F. Kanitz, *Das Königreich Serbien und das Serbenvolk von der Römerzeit bis zur Gegenwart*, Leipzig 1904, Erster Band, 569 (= Ф. Каниц, *Србија. Земља и становништво, од раног римског доба до краја 19. века*, књ. I, превео Г. Ерњаковић, Београд 1985, 572).

¹⁰ *Говор којим је изасланик Српског ученог друштва за снимање уметничких споменика до Србији Михаило Валировић ошворио*

четворти излог снимака архиепископских, живописних и скулптурних, 1. маја 1877. год., Гласник СУД 46 (1878), 252-253.

¹¹ Покришкин, *Православная церковная архитектура*, 32-42.

¹² Покришкин је погрешно мислио да је црква обновљена и осликана у време Драгутинове самосталне владавине Србијом, коју сасвим нетачно, као и Феликс Каниц, ставља у 1272-1275. годину (cf. *ibidem*, 34, 36; за Каница cf. nap. 9 supra).

¹³ Петковић, *Ликови ктиторства*, 299-304.

¹⁴ Окуњев, *Портрети*, 82-85.

¹⁵ Кашанин, *Немањин сабор*, 18; *idem*, *Портрети једне српске краљице*, Време, год. 11, бр. 3335, 11-14. април 1931.

¹⁶ Радојчић, *Портрети*, 30-34.

¹⁷ Wratisslaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 149-150.

¹⁸ Cf. Millet, *Recherches*, 123, 229, 271, сл. 74 (скреће пажњу на неке појаве у иконографији Рођења Христовог, Преображења и Уласка у Јерусалим); Н. Л. Окуњев, *Сербия средневковья сивенойиси*, Прага 1923, 17 (доноси неколико цртица о иконографији Ариља).

¹⁹ Окуњев, *Ариље*, 221-255, Таб. 9-12.

городице Заступнице, светог Јована Претече с крилима и *Лозе Јесејеве*, коју сматра темом западног порекла. Утицаје уметности Запада Окуњев неоправдано препознаје и у неким стилским елементима. Ипак, анализа ликовних одлика ариљских фресака коју даје представља зачетак озбиљних покушаја разумевања њихових уметничких својстава. Тек дотицани у неким ранијим радовима Валтровића, Покришкина, Радојчића²⁰ и самог Окуњева,²¹ а крајем тридесетих година прошлог века тумачени од стране Милана Кашанина,²² стилски проблеми ариљских фресака, као и читавог српског средњовековног сликарства, почели су све више да привлаче пажњу истраживача. У својој монографији Окуњев се осврће и на нека занимљива питања ктиторства. Помишља да је српски архиепископ Јевстатије II био укључен у изградњу и осликавање цркве, а на основу проучавања портрета као време настанка живописа предлаже период између 1297. и 1299. године.

У поменутој монографији, али и у неким другим радовима насталим током треће и четврте деценије XX века, поодавно започет рад на сабирању и објављивању грађе о зидном сликарству Ариља добија нову живост и нову слојевитост. Очигледно је да су проширена интересовања, виши истраживачки критеријуми и све зрелији методолошки приступ захтевали обухватније претресање и публиковање споменичког материјала. Посебне заслуге у том смислу припадају Владимиру Р. Петковићу. Он најпре издаје један зграфит из 1296/1297(?) године, важан за датовање живописа и познавање историје моравичког катедралног храма,²³ а затим у приказу монографије Н. Окуњева предлаже низ исправки у читању натписа и допуна у попису тематског програма.²⁴ Петковић, такође, први почиње да систематски објављује фото-репродукције старих српских фресака. У његовим албумима издаваним 1930. и 1934. године, поред сажетог, али корисног описа програма и запажања о иконографији, појавио се тако и одређен број фотографија ариљског живописа.²⁵ Нешто касније, млади архитекта Ђурђе Бошковић доноси знатно потпунији препис ктиторског натписа од оног којег је дао Покришкин, утврдивши годину његовог исписивања – 6804. од постања света, то јест 1295/1296. од рођења Христа.²⁶ Ово ново читање натписа није помогло само прецизнијем утврђивању времена осликавања цркве, већ је допринело и поузданијем разматрању питања ктиторства. Тридесетих година прошлог века у нашој средини озбиљније се приступа систематском копирању и проучавању натписа из старих српских цркава, при чему Ариље није било запостављено.²⁷

И у наредним деценијама, након окончања Другог светског рата, настављен је прилежан рад на прикупљању и објављивању грађе о ариљском зидном сликарству. Томе су ишли у прилог конзерваторски радови на споменику.²⁸ Године 1950. из штампе излази познати приручник Владимира Петковића о српским црквеним споменицима, у којем су били сабрани подаци о историји моравичког катедралног храма и још једном побројане дотада идентификоване представе.²⁹ Љубитељима старе уметности и стручној јавности ускоро је представљена и дотада најобухватнија збирка фотографија ариљских фресака. У другом тому албума Габријела Мијеа, посвећеног средњовековном сликарству у Југославији, објављено је 1957. године преко стотину веома добрих репродукција светитељских представа и сцена из Ариља.³⁰ Њима се често служе и данашњи истраживачи споменика. Средином педесетих година сликари конзерватори Милан Лађевић и Бранислав Живковић извршили су прва стручна чишћења ариљског живописа. Том приликом откривено је и објављено неколико занимљивих натписа и зграфита, а међу њима и на први поглед неразумљива реч МАРПОУ.³¹ Поменути низ слова Светозар Радојчић је протумачио као акроним-лозинку присталица византијског цара Михаила VIII, настао у Солуну, и објаснио његову појаву у Ариљу солунским пореклом живописаца.³² Током чишћења фресака 1955. године, Б.

²⁰ Радојчић, *Порисрејини*¹, 90.

²¹ Okunev, *Monumenta artis serbicae*, 4.

²² М. Kašanin, *L'art Yugoslave, des origines à nos jours*, Beograd 1939, 23.

²³ Петковић, *Спирине*, 36.

²⁴ Петковић, Н. Л. Окуњев, *Ариље*, 402–403.

²⁵ Petković, *La peinture serbe*, I, pl. 25–28; II, 16–17, pl. XXX–XXXII. У кратком опису ариљског програма у овој публикацији јавља се већи број први пут уочених и препознатих сцена.

²⁶ Бошковић, *Неколико најновијих*, 8.

²⁷ Смирнов, *Коллекция копий старинных надписей*, 119–120.

²⁸ За попис свих значајнијих рестаураторско-конзерваторских радова изведених на споменику после Другог светског рата vid. Р.

Николић, Д. Ст. Павловић, *Конзерваторско реставраторски радови Републичког завода за заштити културе на непокретним културним добрима: 1947–1982*, in: *Културно наслеђе Србије 1947–1982*, Beograd 1982, 42–43; *Чувари баштине*, 35–36.

²⁹ Петковић, *Преглед*, 5–8, сл. 11–18.

³⁰ Millet, Frolov, *La peinture*, II, 7, pl. 68–97, 101–103 (грешком приређивача међу снимцима ариљских фресака појавила се и једна представа из Беле цркве Каранске – pl. 83₂).

³¹ Лађевић, Живковић, *Радови на живопису у Ариљу, Велућу и Јежевици*, 43, сл. 2.

³² Радојчић, *Најновиј МАРПОУ*, 40–45 (= idem, *Текстови и фреске*, Нови Сад [1965], 148–157). Радојчићевом тумачењу скраћенице МАР-

Живковић је начинио детаљне цртеже целокупног живописа, објављене тек 1970. године.³³ Захваљујући њима многи дотада тешко уочљиви иконографски детаљи и натписи постали су доступни ширем кругу истраживача. Резултати првих чишћења фресака нису, међутим, искоришћени при изради схема ариљског тематског програма у књизи Хамана Мак-Лина и Хорста Халенслебена о монументалном сликарству у Србији и Македонији из 1963,³⁴ као ни у Регистру с изменама и допунама за ту књигу, приређеном 1976. године.³⁵ Следећи значајан помак у откривању и објављивању споменичке грађе за проучавање ариљског живописа остварен је тек приликом наредних конзерваторско-рестаураторских захвата, обављених у Ариљу током осме и девете деценије прошлог века. Део резултата тада предузетих истраживања, пре свега откриће фрагмената зидног сликарства у спољашњој припрати и трагова фресака из периода турске власти на јужној фасади цркве, објавила је 1982. године Милка Чанак-Медић.³⁶ Поново очишћен живопис и подаци које о њему пружа фото-документација Републичког завода за заштиту споменика културе омогућили су да се и у новије време прочитају и растумаче поједини натписи и учине извесне допуне и исправке у препознавању садржаја ариљских фресака.³⁷

Упоредо с делатношћу на употпуњавању грађе, у другој половини XX столећа све више замаха добијају напори усмерени ка свестранијем проучавању споменика. У таква истраживања укључен је знатно већи број стручњака, па се она одвијају у неколико прилично јасно одељених праваца. Пажња се у различитој мери поклања одређеним питањима иконографије, стила, као и идеолошких и теолошких основа појединих делова програма. Живопис моравичке катедрале све чешће улази у оквири ширих прегледа византијске и српске средњовековне уметности, општих лексикона и кратких, научно популарних монографија посвећених Ариљу. Гледано из угла проучености тог јединственог и сложеног споменика, новине у приступу донеле су много вредних резултата, али је истраживање ариљског сликарства било оптерећено и извесним недостацима. Они су се испољавали у неравномерној истражености различитих сегмената живописа моравичке катедрале и у изостанку покушаја његовог темељнијег сагледавања као целине.

Иконографија ариљских представа разматрана је кроз систематизоване и широко замишљене студије одређених тема у нашем и византијском сликарству. Када су српске историјске представе у питању, нешто више од наоко добро обрађених портрета пажњу истраживача из друге половине XX века привлаче историјске композиције. Њих у својим радовима разматрају Војислав Ђурић,³⁸ Десанка Милошевић³⁹ и Тања Велманс,⁴⁰ а то интересовање одржаће се до данас, о чему сведоче недавно објављени текстови Јованке Калић,⁴¹ Ђорђа Бубала,⁴² Бранислава Тодића⁴³ и других.⁴⁴ Но, већ у поменутим



Слика 1. Акроним исписан на источној страни прозора у северном зиду западног травеја

ПОУ, иначе опште прихваћеном, супротставио се само Радомир Николић који у њој види, потпуно неосновано, запис о изненадној смрти моравичког епископа Меркурија и сматра да је ариљски „сликар” припадао домаћој, српској средини. Cf. Николић, *Зачео живописа у Ариљу*, 23 н. 1; idem, *Прилози тумачењу средњовековних живописа и записа*, 43-48).

³³ Живковић, *Ариље*.

³⁴ Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Bildband, Plan 18-19.

³⁵ Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien* II, Register zu Teil I-III, Giesen 1976, Ergänzungen und Berichtigungen zu Plan 18/19.

³⁶ Чанак-Медић, *Из историје Ариља*, 38, 43, сл. 12.

³⁷ Војводић, *Прилог*, 91-96.

³⁸ Ђурић, *Историјске композиције*, II, 137-141; III, 107.

³⁹ D. Milošević, *Die Heiligen Serbiens*, Recklinghausen 1968, 19-23 (= eadem, *Срби светихијељи*, 158-158, 165, 193, 195); Д. Милошевић, *Иконографија светог Сава у средњем веку*, in: *Сава Немањић – Свети Сава*, 292.

⁴⁰ Velmans, *Le portrait*, 116, 122 et passim.

⁴¹ Калић, *Српски државни сабори у Расу*, 30-31.

⁴² Бубало, *Полуверци*, 549.

⁴³ Тодић, *Представе св. Симеона Немање*, 300-301; idem, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 45, 64-65.

⁴⁴ Voivodić, *Un regard nouveau*, 11-20.

студијама Милошевићеве и Велмансове осећа се оживљено занимања и за саме ариљске портрете. Полако се будила свест о могућностима и потреби увођења нових, идеолошко-социолошких праваца у тумачење историјске слике. То ново методолошко светло биће одређеније усмерено ка ктиторским портретима и низовима представа српских архијереја у цркви Светог Ахилија првенствено кроз радове Гордане Бабић⁴⁵ и помоћи ће да се почне рељефније сагледавати идеологија српског двора и цркве, исказана древним иконографским формулама. Војислав Ђурић, најзаслужнији за увођење и развој тог интерпретативног правца у нашој средини, примениће га у тумачењу ариљских портрета релативно касно, пред крај живота.⁴⁶ Он је тада изнео тезу да су ликови српских владара и архијереја обједињени у западним одељењима моравичке катедрале како би се исказала идеја о симфонији црквене и световне власти у немањичкој Србији. Будући да чине део живе и сасвим актуелне науке, такви ставови нашег угледног историчара уметности тек очекују прве оцене и подробнију проверу. Исто се може рећи и за резултате неких новијих студија Ивана М. Ђорђевића, Бранислава Тодића, Оливера Томића, па и других аутора, у којима су разматрани историјски ликови у Ариљу, односно садржај и смисао натписа крај њих.⁴⁷

Иконографским разматрањима осталих ариљских тема бавио се током последњих педесет година већи број истраживача, али су оне ретко када биле темељно и до краја обрађене. У вези с тим ваља приметити да су питањима иконографије живописа у моравичкој катедралној цркви само по изузетку, и то у новије време, посвећиване засебне и обухватније студије. Тако, рецимо, Жаклин Лафонтен-Дозон износи неколико важних запажања о сценама Рођења и Ваведења Мајке Божије у књизи о иконографији детињства Богородичиног на Истоку и Западу,⁴⁸ Кристофер Валтер даје кратак осврт на представе синода из ариљске припрате у студији о приказивању Васељенских сабора у византијској уметности,⁴⁹ док се Ненси Шевченко дотиче циклуса светог Николе из ђаконикона Ариља у оквиру књиге посвећене сценама из житија мирликијског светитеља.⁵⁰ Незаобилазну и често веома добру основу за иконографска истраживања ариљског сликарства пружају и неке друге расправе. Пажњу ваља скренути на радове Мирјане Татић-Ђурић о представи крилатог светог Јована Претече „Кефалофороса” и Богородице Заступнице,⁵¹ Цветана Грозданова о ликовима светог Ахилија и о иконографији Ваведења Богородичиног,⁵² затим Мајкла Д. Тејлора,⁵³ Надежде Давидовић-Радовановић,⁵⁴ Милтоса Гаридиса⁵⁵ и Весне Милановић⁵⁶ о Лози Јесејевој и неким њеним иконографским особеностима, Љубице Поповић о иконографији и значењима пророчких фигура,⁵⁷ Гордане Бабић о крстовима с криптограмима,⁵⁸ као и Миодрага Марковића о представама светих ратника.⁵⁹ Овим радовима можда би требало придружити и једну расправу о иконографији ликова светог Стефана Првомученика.⁶⁰ Наравно, корисне белешке о иконографији ариљских фресака расејане су и на страницама многих других радова,⁶¹ али се не може избећи оцена да је приличан број важних ариљских тема остао ван токова досадашњих истраживања. Зато не чуди што су у новијој науци изостале шире засноване и продубљене оцене о иконографији ариљског живописа. Нешто је повољније стање у стручној литератури када је реч о проучавању тематског програма Ариља. Раније су само поједини делови тога програма привлачили веће интересовање истраживача. Гордана Бабић је размотрила избор и распоред тема у параклису Светог Николе и око олтарске преграде,⁶² Војислав Ђурић се позабавио необичним светитељским хором у најнижој зони певница и изнео лапидарна запажања о разлозима приказивања извесних сцена у припрати,⁶³ док је Иван Ђорђевић објаснио појаву већег бро-

⁴⁵ Бабић, *Низови иконостаса*, 319-340, нарочито 355-340; eadem, *О иконостасима у Рамаћу*, 151-176, нарочито 157-158.

⁴⁶ Ђурић, *La symphonie*, 203-210, 217-223.

⁴⁷ Ђорђевић, *О иконостасима у Ариљу*, 139-144; Тодић, *Репрезентативни иконостаси светог Саве*, 233; idem, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 36-37, 40, 47-48, 62-64; idem, *Представе св. Симеона Немање*, 295-304; Томић, *Ликови краља Драгутина*, 76-77; Војводић, *Два прилога проучавању цркве Светог Ахилија*, 95-101.

⁴⁸ Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, 45, 103, 106, 111-117, 173-154, 206.

⁴⁹ Walter, *L'iconographie des conciles*, 109-110.

⁵⁰ Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, passim.

⁵¹ Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог*, 43-44, 50; eadem, *Богородица Заступница*, 147-158.

⁵² Грозданов, *Култови на цар Самоил кон Ахил Лариски*, 74-75 (= idem, *Портрети на светилиштима од Македонија од IX-XVIII век*,

Скопје 1983, 145-159); idem, *Ахил Лариски*, 19-20; 29, 30; Grozdanov, *Sur la composition de la présentation de la Vierge*, 59.

⁵³ Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 163-164, 165 et passim.

⁵⁴ Давидовић-Радовановић, *Сибиле*, 29-42, нарочито 35-36.

⁵⁵ Garidis, *L'ange à cheval*, 34.

⁵⁶ Milanović, *The Tree of Jesse*, passim.

⁵⁷ Popović, *Some New Observations*, 39-40; eadem, *The Prophets*, 121-138.

⁵⁸ Babić, *Les croix à cryptogrammes*, 5, 7.

⁵⁹ Марковић, *О иконографији светих ратника*, 603, н. 281 et passim.

⁶⁰ Војводић, *Иконографија и култи св. Стефана*, 545.

⁶¹ О томе је могуће стећи праву слику тек кроз научни апарат који прати расправни део ове књиге.

⁶² Babić, *Les chapelles annexes*, 134, 138, fig. 98-100; Бабић, *О живописном украсу олтара и преграда*, 25-26.

⁶³ Ђурић, *Византијске фреске*, 44, 200; idem, *Српско сликарство на врхунцу*, 424; idem, *Црква св. Петра у Богданићу*, 31-35.

ја представа светих лекара у поткуполном простору.⁶⁴ Поред тога, Сизи Дифрен је обратила пажњу на увођење неколико особених тема у живопис Ариља. Она је њихову појаву размотрила у оквирима развоја монументалних тематских целина византијског сликарства XIII века.⁶⁵ У новије време учињени су покушаји темељнијег тумачења идејне основе необичног избора и распореда првосвештеничких и пророчких ликова у ариљској куполи, а затим и избора и распореда сцена христолошко-теотоколошког циклуса, односно светитељских представа у најнижој зони наоса.⁶⁶ Милан Радујко детаљно је проучио програм фресака крај архијерејског престола у јужној певници.⁶⁷ Ипак, многи делови богатог ариљског програма остали су и даље неистражени, а тај програм никада није био темељније размотрен као јединствена целина. С једне стране, то се може довести у везу с чињеницом да су свеобухватна и систематска истраживања тематских програма средњовековних цркава у нашој науци још увек запостављена. С друге стране, јасно је да су се такве празнине, као и у случају изостанка ширих иконографских истраживања, могле попуниати једино темељним и на критеријумима савремене науке заснованим монографским приступом споменику. Њега у другој половини XX века, међутим, није било. Три мале, научно-популарне монографије о Ариљу, аутора Мирјане Татић-Ђурић,⁶⁸ Сретена Петковића⁶⁹ и Милке Чанак-Медић,⁷⁰ у којима су, уз вредна запажања, углавном сумирана дотадашња знања о живопису моравичке катедрале, имале су сасвим ограничене задатке и пригодну намену.⁷¹

Мада стилске особености ариљских фресака прилично касно почињу озбиљније да заокупљају интересовање истраживача, правци развоја модерне историје средњовековне уметности и појачано занимање за ликовна својства нашег старог сликарства брзо су довели до значајних резултата управо на том пољу. Нарочити значај имала је, при томе, појава неколико темељних радова посвећених искључиво стилу и одређеним ликовним елементима сликарства у Ариљу. Чврсте основе за те студије постављене су још пре више деценија. Тада су Светозар Радојчић и Петар Миљковић-Пепек почели да одбацују схватања о западњачким утицајима на стил ариљских фресака, указујући на његове сличности с одређеним византијским споменицима насталим крајем XIII века.⁷² Радојчић, који је дошао до закључка о солунском пореклу сликара, нарочито ће бити склон томе да живопис Ариља посматра у оквиру ширих токова византијског сликарства почетне фазе ренесансе Палеолога.⁷³ Насупрот њему, Војислав Ђурић ће већу пажњу обраћати на генетичку повезаност ариљског живописа с уметничким традицијама негованим у српској средини.⁷⁴ Продубљењем познавању ликовних одлика зидног сликарства моравичке катедрале посебно су допринела разматрања појединих елемената слике. О архитектури у позадини сцене пишу Анка Стојаковић⁷⁵ и Тања Велманс,⁷⁶ а композициону и симболичку улогу светлости проучила је Милка Чанак-Медић.⁷⁷ Одређена запажања о мотивима и стилским одликама орнамената сликаних у виду трака на пиластрима, зидовима, венцима и луковима моравичке катедрале изнела је Загорка Јанц.⁷⁸

⁶⁴ Djordjević, *Imagines clipeatae*, 16, 18, 20-21.

⁶⁵ Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique*, 36, 43, 45.

⁶⁶ Popović, *The Old Testament High Priests*, 77-99; Војводић, *О ликовима првосвештеника*, 124-125, 139-150; idem, *Encountering Byzantine and Serbian Traditions*, 4-7; Папамасторакис, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 26-27, 300-301, 340; Popović, *The Prophets*, 132-133, 136 et passim; Војводић, *Из ариљског иконографског програма*, 99-117.

⁶⁷ Radujko, *L'„Архиератикὸς θρόνος“ des évêques de Moravia*, 143-178.

⁶⁸ Татић, *Ариље*.

⁶⁹ Петковић (С.), *Ариље*.

⁷⁰ Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (1982).

⁷¹ С мање научне заснованости написана је кратка, али богато опремљена публикација Т. Огњевих, *Свети Ахилије у Ариљу*. Црква на немирној граници, Ариље 2001.

⁷² С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 27, н. 48 [где су ариљски живописци погрешно поистовешћени са сликарима охридске Перивлепте; без икаквог основа је и домишљање Ђ. Бошковића да је Ариље могао осликати Никола са браћом Доброславом и Георгијем cf. idem, *О неким нашим грађињелима и сликарима из првих деценија XIV века*, *Старинар*, н. с. 9-10 (1959), 127]; П. Миљковић-Пепек, *Порекло једног стилског елементу*, 125-128; idem, *Создавање и на нов монументален стил во XIII век*, *Разгледи* 3 (1960), 235.

⁷³ Радојчић, *Настанак сликарства*, 44, 45; idem, *Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance*, *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft* 7 (Graz-Köln 1959), 110-111 (= idem, *Појављивање сликарства ренесансе Палеолога*, in: idem, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 132-133).

⁷⁴ V. J. Djurić, *La peinture murale serbe au XIIIe siècle*, in: *L'art byzantin du XIIIe siècle*, 148, 149, 156, 165; idem, *Српско зидно сликарство XIII века*, Загреб 1971, 49-53 (= idem, *Византијске фреске*, 44-46, 200; = idem, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München 1976, 61-62, 258-259; = idem, *Византијскике фреске*, Москва 2000, 129-134, 376-38); idem, *Српско сликарство на врхунцу*, 424-425 (= idem in: В. Ј. Ђурић, Г. Бабић, *Српска уметност у средњем веку I*, Београд 1997, 207-208); idem, *Велика дела византијског сликарства*, 73-74.

⁷⁵ А. Стојаковић, *Композиционе вредности и инверзне перспективе у нашем средњовековном зидном сликарству*, *ЗАФ* 5/2 (1960), 4, 12, сл. 11; eadem, *Архитектонски простор у сликарству*, 101, 120, црт. 32, сл. 42, 68.

⁷⁶ Velmans, *Le rôle du décor architectural*, 199, 205

⁷⁷ Чанак-Медић, *Светило на ариљским зидним сликама*, 13-17.

⁷⁸ Јанц, *Орнаментни фресаци*, 13, 15, 21, Таб. IV, бр. 25; XLI, бр. 255-258; LXIII, бр. 412; LXIV, бр. 413, 414.

Заокружену и аналитички разрађену слику о стилу зидног сликарства у Ариљу пружиће у неколико радова тек Бранислав Тодић.⁷⁹ Он настоји да кроз формалну анализу проучи промене у схватањима уметника који крајем XIII века раде на територији Византије и Србије и да у тако одређеном контексту пронађе место сликарству ариљских мајстора. Као и неки старији писци, Тодић закључује да у формалном погледу живопис моравичке катедрале, иначе прилично „неуједначен по стилу и квалитету”, представља завршну фазу монументалне уметности XIII столећа и да се решењима наступајуће ренесансе Палеолога приближава тек у понеком елементу. Сасвим нов методолошки приступ и старијој науци мало познате видове истраживања ликовних особености ариљских фресака недавно је понудио архитекта Владимир Мако.⁸⁰ Мада резултати таквих методолошких иновација за сада више шире подручје истраживања новим питањима него што доносе поуздане одговоре, они ипак јасно показују да наше разумевање ликовних својстава ариљских фресака још увек није ни приближно употпуњено. У новије време писано је такође о ликовним особеностима и времену настанка скромних остатака млађег ариљског сликарства, заправо о фресци Христа Спаса над улазом у спољашњу припрату.⁸¹

Несумњиви помаци у проучавању чисто ликовних, али и иконографских и програмских одлика сликарства у ариљској цркви остваривани су и у оквиру обухватних прегледа српског средњовековног живописа. Студије те врсте имале су нарочиту важност за разумевање места зидног сликарства моравичке катедрале у ширим развојним токовима наше средњовековне уметности. Значајна поглавља о фрескама Ариља нашла су се тако већ у познатим синтезама Светозара Радојчића,⁸² особито у књизи о старом српском сликарству,⁸³ а затим и у прегледу византијских фресака у Југославији који је написао Војислав Ј. Ђурић.⁸⁴ Књизи В. Ј. Ђурића ваља поклонити посебну пажњу, јер су у оквиру пратећег научног апарата, издвојеног на крају прегледа, критички сагледани неки значајнији проблеми у проучавању споменика, а сабрана је и сва важнија стручна литература о њему. Недавно је из штампе изашла књига Бранислава Тодића о српском сликарству у време краља Милутина, у којој је ариљском живопису посвећен знатан простор.⁸⁵ Тодић је у тој студији на особен начин систематизовао сазнања и размишљања о фрескама Ариља тако да она, у складу са захтевима синтезе, више послужи разумевању епохе него познавању споменика као засебне целине. У завршном одељку књиге, аутор ипак доноси исцрпан попис представа и селектиран увид у историографију о ариљском живопису. Приметимо на крају да се сликарство Ариља помиње и у многим прегледима византијске или источноевропске уметности,⁸⁶ односно да су му посвећени одељци у општим и специјализованим енциклопедијама.⁸⁷ Такве публикације нису битније утицале на научне спознаје о ариљском живопису, иако су допринеле сазревању свести о његовом значају за разумевање развоја средњовековне уметности у земљама православног света.⁸⁸

Сабирајући резултате овог кратког историографског огледа, можемо да закључимо како је, захваљујући труду многобројних писаца XIX, XX па и XXI века, о ариљском зидном сликарству створена веома богата и за будућа истраживања несумњиво корисна библиографска основа. Ипак, када су у питању

⁷⁹ Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља*, 27-43, сл. 1-13; *idem*, *Српске фреске с краја 13. века*, 75, 77-79, 80, 81-88; *idem*, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 205-214.

⁸⁰ Мако, *Особености иосиууака меревања*, 161-173.

⁸¹ Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 299; Војислав Ј. Ђурић, *Два ирилога ироуавању цркве Свеиог Ахилија*, 101-107.

⁸² S. Radojčić, *Geschichte der serbischen Kunst von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*, Berlin 1969, 30-31, 42 (= *idem*, *Српска уметност у средњем веку*, Београд-Загреб-Мостар 1982, 53).

⁸³ Радојчић, *Старо српско сликарство*, 72-73.

⁸⁴ Ђурић, *Византијске фреске*, 44-46, 200.

⁸⁵ Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 36-37, 40, 45, 47-48, 62-65, 205-214, 297-301.

⁸⁶ Лазарев, *Историја*, 1, 177-178; V. Molè, *Sztuka Słowian Południowych*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962, 155; Ch. Delvoye, *L'art byzantin*, Paris 1967, 347; A. Grabar, *L'art du Moyen âge en Europe orientale*, Paris-Baden-Baden 1968, 62 (= *idem*, *Средњовековна уметност источне Европе*, Нови Сад 1969, 62); D. Talbot-Rice, *Byzantine Painting. The Last Phase*, New York 1968, 46, fig. 44; W. F. Volbach und J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christlichen Osten. Propyläen Kunstgeschichte*, Bd. 3, Berlin 1968, 261, 273, Abb. 242-243 (текст С. Радојчића); Velmans, *La*

peinture, 71, 80, 84, 161, fig. 21-22, 29, 36; J. Beckwit, *Early Christian and Byzantine Art*, London 1979, 144 (где је погрешно наведено да је у Ариљу радио сликар Михаило Астрапа); T. Velmans, *Fresques et mosaïques Rayonnement de Byzance*, in: T. Velmans, V. Korać, M. Šuput, *Bisanzio. Lo splendore dell'arte monumentale*, Milano 1999, 193-194 (где се акроним МАРПОУ неоправдано сматра потписом тобожњег сликара Михаила), etc.

⁸⁷ В. [Владимир] П. [Петковић] *Ариље*, in: *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка*, Књ. I, Загреб 1928-1929, 72; S. [Svetozar] Rič. [Radojčić], *Arilje*, 3, in: *Enciklopedija Jugoslavije*, knj. I, Zagreb 1955, 204; Kašanin, *Arilje*, 155-156; K. Wessel, *Arilje*, in: *Lexikon des Mittelalters*, Band. 1, München-Zürich 1980, col. 932; G. [Gordana] B. [Babić] Đ. [Đorđević], *Arilje*, in: *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, Zagreb 1984, knj. I, 39; G. [Gordana] B. [Babić], *Arilje*, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 1, New York - Oxford 1991, 168; С. Милеусић, *Средњовековни манастири Србије*, Нови Сад 1995, 18-21, etc.

⁸⁸ За потпун увид у литературу посвећену цркви Светог Ахилија у Ариљу и њеним фрескама, објављену до краја 1998. године cf. Б. Мелцнер, А. Павловић, С. Аћимовић, *Библиографија манастира Ариља*, in: *Свети Ахилије у Ариљу*, 179-210.

потребе савремене науке, библиографија о живопису Ариља, уз многе врлине, показује и мање недостатке. Посао на прикупљању и објављивању споменичке грађе, како се он у историји уметности данас схвата, доведен је скоро до краја. Уз ситније исправке и допуне које је могуће учинити у ишчитавању неких периферних делова тематског програма и одређеног броја натписа,⁸⁹ значајније помаке треба очекивати једино у области технолошки савршеније презентације грађе. Захтевима савремене науке у приличној мери одговарају и резултати досадашњих истраживања ликовних и стилских особености живописа древне моравичке катедрале, док у области иконографских студија и у домену тумачења тематског програма литература о ариљском сликарству показује извесне мањкавости. На то су, поред раније поменутих разлога, утицали и особени развојни токови модерне византолошке науке о уметности. У њој се постављају све продубљенија питања о богословским и идеолошким основама иконографских и програмских решења, нарочито када је реч о развијеним тематским целинама, попут ариљске. Јасно је, при том, да динамика умножавања и усложњавања тих питања стоји у непосредној вези са све већом научном продукцијом. Стога, ако истраживања живописа неке средњовековне цркве могу бити ваљано постављена тек с пуном свешћу о резултатима досадашњих проучавања, затим о захтевима и могућностима савремене науке као и о природи проблема које намеће сам споменик, онда се у заокруженој студији сликарства моравичке катедрале посебан нагласак мора ставити управо на темељно разматрање тематског програма и иконографије. Сигурно је, међутим, да се одређени помаци могу учинити и ка бољем разумевању стилских одлика ариљског сликарства. Тако назначеним истраживачким задацима покушаће да одговори наша књига, наравно у оквирима монографског приступа и уз настојање да се пружи што уравнотеженија слика свих битних елемената проучаване споменичке целине.

⁸⁹ О томе cf. Војводић, *Прилог*, 96.

СПОМЕНИК, ВРЕМЕ ЊЕГОВОГ НАСТАНКА И КТИТОР

Током своје историје, дуге више од седам стотина година, црква Светог Ахилија у Ариљу и око ње израстао манастир проживели су само неколико благодатних периода доградњи и успона, смењиваних тамним stoleћима разарања и обесвећивања. Низ векове је тако расејано и у заборав потонуло много онога што су овом светом месту даривали његови неимари и живописци, ктитори и приложници. Ако пажњу поклонимо зидном сликарству, са жаљењем можемо приметити да је сведочанство о постојању фресака у просторијама дограђеним у XVI веку уз фасаду цркве до нас доспело само у облику неразговетних трагова,⁹⁰ док се од живописа велике спољашње припрате делимично сачувао једино Христов лик над јужним улазом.⁹¹ И најстарије зидно сликарство, оно у храму и припрати, веома је страдало. Његове знатне површине потпуно су уништене, нарочито у сводним деловима грађевине,⁹² а преостале фреске су у приличној мери оштећене. Само на доста ретким представама може се видети површински и најосетљивији слој боје што је живопису давао пун сјај и лепоту. Ипак, ова најстарија и највреднија ариљска сликарска целина сачувала се у мери која допушта да се прилично поуздано ишчита и реконструише њен тематски програм, односно да се упознају њене иконографске и стилске особености. Важно је такође указати на чињеницу да накнадним грађевинским интервенцијама није битније нарушена архитектонска структура храма, као ни првобитна иконографија простора. То дозвољава да се фреске Ариља и данас сагледају у првобитном просторном и програмском контексту.

У архитектонском смислу, поменути контекст, односно амбијент, одређује унутрашњост цркве подигнуте негде у последњим деценијама XIII века на основи својственој рашким храмовима развијеног склопа.⁹³ Грађевина је једнобродна, с припратом, јасно издвојеним западним травејем наоса, ниским певничким трансептом и троделним олтарским простором чији су бочни делови – проскомидија и ђаконикон – имали и функцију параклиса. Централна апсида је полукружна изнутра и споља, док су бочне утопљене у раван источног зида. Подужни брод цркве и певнички трансепт покривају сводови благо преломљени у темену, а над средишњим делом храма уздиже се купола са шест прозорских отвора, ослоњена на прилично уздигнуто кубично постоље с пандантифима. Северни и јужни зид тог постоља налазе се у равни бочних зидова подужног брода цркве и преко њих належу на сводове певничког трансепта. На источној и западној страни читаву куполну конструкцију носе високи преломљени луци. У односу на основу, висина ариљске цркве показује наглашену, „готичку” издуженост, што је уз раздуженост грађевине морало довести до сасвим ограничене прегледности унутрашњег простора, а самим тим и фресака распоређених у њему. Стремљење у висину артикулисано је унутар цркве ступњевитим и ритмичним уздизањем лукова, сводова и прислоњених аркада. Но, они су, као и кордонски венац у

⁹⁰ Остаци тих фресака нађени су на спољашњој страни јужног зида припрате и западног травеја наоса. Cf. Чанак-Медић, *Из историје Ариља*, 43.

⁹¹ О фрагментима сликарства спољашње припрате и времену њене изградње cf. посебно поглавље при крају ове књиге.

⁹² Статистичке податке о односу уништених и сачуваних површина најстаријег зидног сликарства у Ариљу донели су Лађевић,

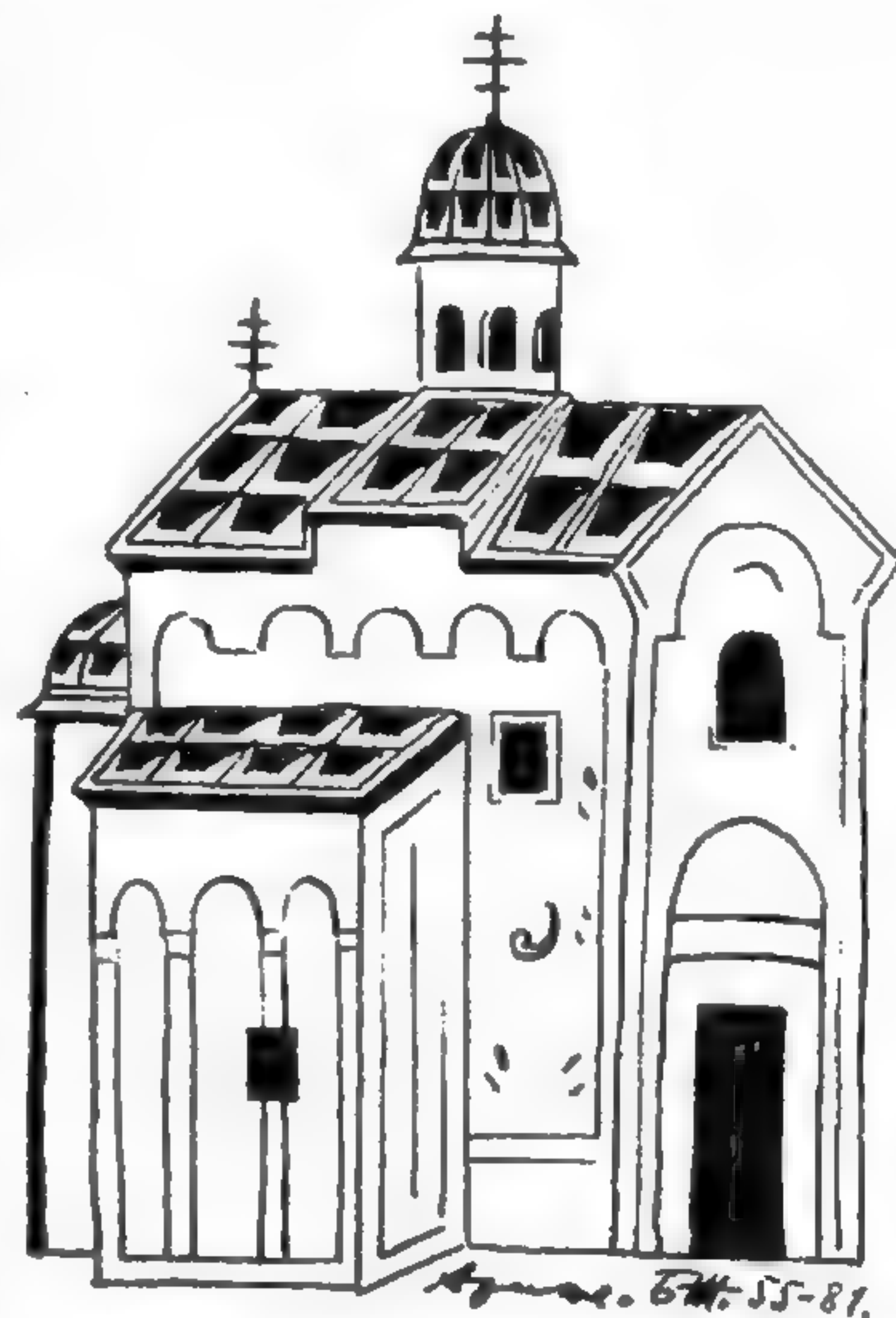
Живковић, *Радови на живопису у Ариљу, Велућу и Жељевици*, 44. После тога откривени су само скромни, али значајни фрагменти фресака у своду олтара и највишим деловима припрате.

⁹³ Податке и сву важнију литературу о архитектури ариљске цркве доноси Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (1982), 10-16; eadem, *Свети Ахилије у Ариљу* (2002), 156-239.

подножју свода подужног брода, уситњавали површине зидног платна, одређујући на тај начин прилично сведен оквир зидним сликама. Знатно мирнија платна зидова и једноставну грађевинску структуру има пространи ексонартекс, дограђен уз западну фасаду цркве тек након живописања наоса и припрате.⁹⁴

О времену осликавања старијег дела грађевине прилично поуздане податке пружају натписи и зграфити сачувани на самим фрескама. У венцу који опасује основу тамбура куполе преостали су фрагменти ктиторског натписа изведеног у фреско-техници с годином (Ṣ)ṢṢṢṢṢṢ од стварања света по византијском рачунању времена.⁹⁵ Пошто се са живописањем цркве отпочињало управо од њених највиших делова, јасно је да су негде између 1. септембра 1295. и 31. августа 1296. године, када је ктиторски натпис изведен, радови на осликавању моравичке катедрале били тек у почетној фази. Највећи део посла, како ће се касније видети, био је поверен само двојици главних сликара са сасвим малим бројем помоћника. На основу тога може се закључити да радови у не много великој, али веома високој и за живописање изузетно неповољној ариљској грађевини нису изведени у неком посебно кратком року. У најнижој зони цркве сликарима је успоравао рад знатно пажљивији, готово иконописачки третман светитељских ликова. Данас не располажемо прецизним и поузданим подацима о томе којом су брзином радили средњовековни зографи. На основу неких упоредних примера може се само претпоставити да је за живописање старијег дела моравичке катедрале била потребна бар једна пуна сликарска сезона.⁹⁶ То, другим речима, значи да су сликарски радови у Ариљу могли бити завршени још у току 1296. године, у случају да су започети крајем лета или у јесен 1295, односно у рано пролеће 1296. године. Међутим, исто тако је могуће да су они потрајали до средине 1297. године, ако се осликавању храма приступило у лето или у рану јесен 1296, што се за сада не може искључити. Даљем померању времена завршетка радова, ка 1298. години, противила би се белешка „првог пареклисијарха” обновљене цркве Генadiја, утребена у доворотник ђаконикона. Овај зграфит је некада садржавао општећену и не баш сасвим поуздано изчитану бројну ознаку Ṣ(Ṣ)ṢṢṢṢ, која одговара 1296/1297. години од рођења Исуса Христа.⁹⁷ Уверени смо да поменути зграфит није настао пре окончања свих сликарских радова и успостављања пуног литургијског живота у ариљској цркви.

За подизање храма, саграђеног на темељима старије катедралне цркве Светог Ахилија, и за његово осликавање био је заслужан краљ Драгутин. О ктиторству тог српског владара сведоче натпис у прстелу тамбура куполе⁹⁸ и ктиторска композиција у припрати, а затим и поменути зграфит „првог парек-



Слика 2. Модел ариљског храма из ктиторске композиције

⁹⁴ Cf. nap. 91 supra.

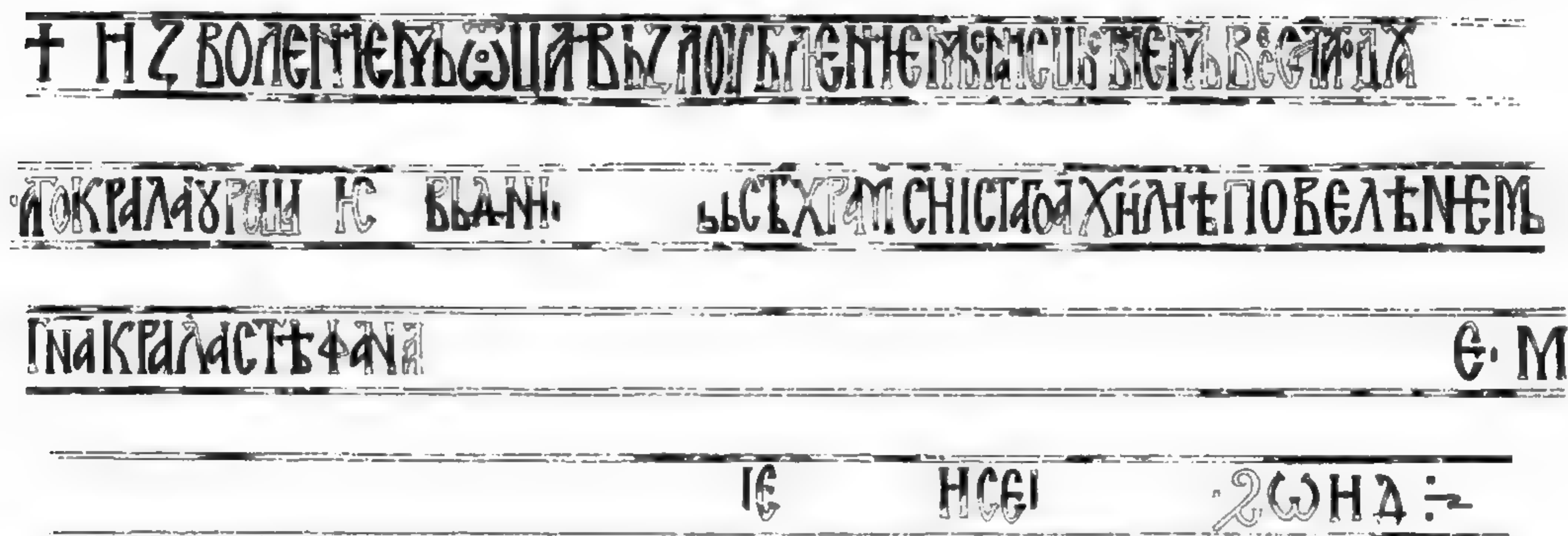
⁹⁵ Бошковић, *Неколико најновијих*, 8.

⁹⁶ На фрескама цркве Светог Ђорђа у Старом Нагоричину сликари су оставили један потпис и два натписа са различитим годинама: 1316/1317. и 1317/1318. (Тодић, *Старо Нагоричино*, 26-27). С обзиром на то да се потпис налази у средишњем пролазу између припрате и наоса, он вероватно указује на време завршавања радова у наосу, док се натписи, исписани уз западни зид нартекса, односе на окончање осликавања припрате и читаве цркве. Нешто прецизније и поузданије податке пружа живопис у манастиру Дечанима. Припрата Пантократорове цркве, мало пространија од ариљског храма и богатијег тематског програма, осликавана је током неколико сликарских сезона. Најстарије поуздано датоване фреске у њој морале су настати пре јесени 1343. године, а најмлађе после априла 1346, док се у ктиторском натпису као година окончања сликарских радова у овој просторнији помиње 1346/1347. Унутрашњост наоса и олтарa грандиозне цркве у Дечанима живописана је негде од 1439/1340. до 1347/1348. године

(Суботић, *Прилог хронологији*, 111-135). Подаци о уметничкој делатности из доба под турском влашћу, када је ниво сликарске израде знатно опао, говоре да су мањи храмови могли бити осликани прилично брзо (cf. С. Душанић, Р. Николић, *Овчарско-кабларски манастири*, Овчар Бања 1978, 7, 14; С. Пејић, *Манастир Пусићина*, Београд 2002, 17), али да је за веће просторне целине и тада било потребно доста времена. Осликавање наоса манастира Пиве, рецимо, трајало је дуже од две године, као и рад Георгија Митрофановића у хиландарској трпезарији, док је живописање припрате Хопова потрајало читаву једну сезону [Смирнов, *Коллекция коий сѣарихъ надѣисей*, 116-117; Петковић (С.), *Зидно сликарство*, 53-54; З. Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, Сарајево 1977, 26, 60, сл. 17].

⁹⁷ Петковић, *Сѣарине*, 36; Радојчић, *Порѣцѣи*, 30; Динић, *Српске земље*, 142-143.

⁹⁸ Бошковић, *Неколико најновијих*, 8. После навођења храмовне посвете у том натпису следе речи: *пoвeлѣниeмъ г(осподи)на краља Стефа(на)...*, које се односе на краља Драгутина.



Слика 3. Натпис о осликавању цркве исписан у основи куполе

лисијарха" Генедија. На ктиторској композицији, на којој је приказан с „образом” своје задужбине у рукама, краљ Драгутин је означен као „први ктитор”,⁹⁹ што је поједине истраживаче навело на закључак да је у пословима обнове моравичке катедрале поред „сремског краља” могла учествовати, у својству „другог ктитора”, још нека личност. Она је чак и препознавана у српском архиепископу Јевстатију II. Такво решење проблема наговестио је већ Николај Окуњев који је сматрао да „’првим ктитором’ натпис назива Драгутина, вероватно због тога да би показао да је он био главни ктитор који је започео украшавање цркве”, док у вези са архиепископом Јевстатијем II помиње како један елемент сликаног програма указује на то „да је он био савременик, а можда и учесник обнове храма”.¹⁰⁰ У новије време сличне ставове изложио је и Бранислав Тодић. Овај аутор закључује како „није немогуће” да је поред краља Драгутина, који је у ктиторској композицији „обележен као први ктитор”, архиепископ Јевстатије II био „други ктитор” ариљске цркве, „иако нам на основу доступних историјских извора није познат степен његовог учешћа у њеном подизању и живописању”.¹⁰¹ Не би требало, међутим, испустити из вида чињеницу да је Јевстатије II за српског црквеног поглавара изабран највероватније тек у лето 1292. године, пошто је његов претходник Јаков умро 3. фебруара исте године.¹⁰² Тада су послови организације обнове и самог подизања цркве, по свему судећи, били већ увелико окончани.¹⁰³ Уосталом, поставља се питање који би то мотиви навели српског архиепископа да се, мимо свих обичаја,¹⁰⁴ прихвати ктиторства над катедром моравичких епископа у тренутку када је, после великих разарања Жиче (око 1291. године), ваљало започети велики посао обнове архиепископског седишта. У почетној фази ти задаци обнављања Жиче били су, без сумње, нарочито сложени и обимни. Према сведочењу Даниловог настављача, архиепископ Јевстатије II није успео да их оконча, па су значајни радови сачекали архиепископе Саву III и Данила II.¹⁰⁵ У својству црквеног поглавара, Јевстатије II је морао истовремено бити заокупљен

⁹⁹ Петар Петровић Покришкин, који је прву реч погрешно читао као НЪВИ, сматрао је да је краљ Драгутин на тај начин истакнут само као обновитељ цркве. Cf. Покришкинъ, *Православная церковная архиепископская*, 34, 35.

¹⁰⁰ Cf. Окуњевъ, *Ариље*, 223, 238; idem, *Портретны коралей-кити-ишоровъ*, 84.

¹⁰¹ Cf. Тодић, *Зидно сликарство у доба краља Милутина*, 65-66. С друге стране, Владимир Р. Петковић је сматрао да су моравичку катедралу „подигли краљеви Драгутин и Милутин” (Петковић, *Преглед*, 5), што је у науци одавно одбачено.

¹⁰² Cf. М. Ал. Пурковић, *Српски ђакоујарси средњег века*, Дилсдорф 1976, 26-27.

¹⁰³ О времену изградње ариљског храма cf. Чанак-Медић, *Из историје Ариља*, 38-42. Приметимо на овом месту бар то да је епископ Меркурије у натпису који прати композицију његовог успења

у Ариљу означен као свети, а да те ознаке светости нема на портретима каснијих моравичких епископа Герасима и Евсевија, односно на портрету српског архиепископа Јевстатија у наосу цркве. По свему судећи, у питању је сведочанство о почесима једног култа, касније запостављеног (cf. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 65), што има одређеног значаја за разматрање хронологије подизања моравичке катедрале. Поменути натпис показује да је између изградње ариљског храма, у којем је сахрањен епископ Меркурије, и његовог осликавања морало проћи неко дуже време, неопходно за појаву јасних манифестација новог светитељског култа.

¹⁰⁴ О томе cf. стр. 116-117 infra.

¹⁰⁵ Данилови настављачи, 113; cf. Ђирковић, in: *Пећка ђакоујаршија*, 25, 72. У време архиепископа Саве III окончано је живописање католікона (Ђурић, *Византијске фреске*, 50).

сређивањем прилика у пећком метоху архиепископије, који током последње четвртине XIII века све више преузима улогу средишта српске цркве.¹⁰⁶ Овде је важно истаћи и то да се готово сви истраживачи слажу како је баш у време осликавања Ариља, крајем столећа, или тачније после 1292. године, српски архиепископ пребивао управо на том метоху, у удаљеној Пећи.¹⁰⁷ Најзад, скренимо пажњу и на озбиљне политичке последице које би представљале сметњу заједничком задужбинарском подухвату врховног поглавара српске цркве, Јевстатија II, и краља Драгутина, пошто овај други у време осликавања Ариља није био суверени господар. Он је у српским деловима своје државе признавао врховну власт млађег брата, амбициозног и суревњивог краља Милутина.

Поменуто тумачење разлога исписивања ознаке „први ктитор” крај портрета „сремског краља” наилази и на низ других, веома озбиљних препрека. Запажа се најпре да ниједан од савременика краља Драгутина приказаних у најнижој зони ариљске цркве, па ни архиепископ Јевстатије II, краљ Милутин или моравички епископи Меркурије, Герасим и Евсевије, кроз иконографију својих портрета и надгробних представа, односно пратеће натписе, није означен било каквим ктиторским атрибутом.¹⁰⁸ То се не би могло догодити да је неко од побројаних државних и црквених великодостојника помогао својим средствима краљу Драгутину у обнови цркве Светог Ахилија. Јер, ако би ознака „први ктитор” заиста сведочила о томе да је поред краља Драгутина истовремено постојао и неки други ктитор Ариља, значило би то да кроз портрете и натписе том другом ктитору није указана одговарајућа почаст, већ је само ограничена ктиторска улога Драгутинова. Када је истицање ктиторства у питању, јасно је да таква пракса није била у духу српске средњовековне средине. Још је мање прихватљива помисао да је настанку задужбине краља Драгутина значајније материјално допринела нека особа која уопште није портретисана у ариљској цркви.¹⁰⁹ Укључивање било које личности у подизање и украшавање Ариља као владарске задужбине, истовремено са краљем Драгутином, представљало би сасвим необичну појаву, без одговарајуће паралеле у српској уметности XIII века.

Скренимо, најзад, пажњу на чињеницу да су се појмови „први” и „други ктитор” у средњем веку везивали за личности чија је брига над неком ктиторијом падала у различите, хронолошки јасно одвојене периоде. То се најјасније може видети на основу сачуваног дипломатичког материјала.¹¹⁰ Нама није познат ни један једини поуздано утврђен пример употребе назива „први ктитор” за личност *главног ктитор*, крај којег се као савремени судеоници у стварању задужбине јављају неке друге особе. Истовремено ктиторство двојице задужбунара увек је подразумевало заједничко ктиторство, па они нису били ранжирани ознакама „први” и „други” ктитор, без обзира на то што је њихов статус и удео у оснивању, изградњи и украшавању задужбине могао бити различит. У том смислу нарочито је занимљив случај из Бање Прибојске. Тамо је дабарски епископ Никола на слоју из 1571. године крај портрета означен као ктитор, а главни обновитељ храма, Стефан Дечански, није добио назив „првог ктитора”, већ је и он обележен само као „ктитор”. Врло је вероватно да су ови пресликани портрети и натписи у Бањи засновани на првобитним решењима из XIV века.¹¹¹ Приметимо, такође, да је настанку Дечана, по свему судећи, знатније допринео непознати властелин портретисан над властитим гробом у припрати Пантократорове цркве.¹¹² И поред тога, српски краљеви Стефан Дечански и Душан – утемељитељи Дечана – ни у једном од натписа нису означени као „први ктитори”. Слично је било у Добруну или Псачи. Међутим,

¹⁰⁶ Cf. Ђирковић, in: *Пећка њаџријаришија*, 24-25, 71-72.

¹⁰⁷ Добар увид у читаво питање дају: Д. Синдик, *Ко је аутор оснивачке повеље храма Св. Николе у Хвосну?*, Историјски часопис 19 (1972), 73-76; С. Ђирковић in: *Пећка њаџријаришија*, 24-25; 71-72; *idem*, *Жича као архијерејско седиште*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, Краљево 2000, 13.

¹⁰⁸ Милка Чанак-Медић је изнела претпоставку да је епископ Меркурије „заузимајући се око грађења нове катедрале, стекао право другог ктитора”, о чему би сведочило и „раскошно” обележје над његовим гробом [Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (2002), 90]. Међутим, сам труд неког епископа или игумана око изградње и осликавања катедралне цркве, односно манастирског католикона, није му давао право да се назове „другим ктитором”. О томе нам јасно сведоче примери из Богородице Љевишке, Старог Нагоричина, Грачанице или Добруна и Дечана. С друге стране, добро је познато право црквених поглавара да буду сахрањени у оквиру цркава при

којима су столовали, иако нису били ктитори тих храмова. Ваља приметити и то да се још пре осликавања ариљске цркве почео градити Меркуријев светитељски култ (cf. nap. 14 supra).

¹⁰⁹ У сачуваном делу записа на доворотнику улаза у ариљски ђаконикон као „ктитор” моравичке катедрале помиње се само краљ Драгутин (Петковић, *Сћарине*, 36). Пошто запис није сачуван у целини, он се не може сматрати сасвим поузданим сведочанством да је 1296/1297. године јединим ктитором Светог Ахилија сматран „сремски краљ”. Ипак, ваља приметити да је у том натпису краљ Драгутин означен као „ктитор”, а не као „први ктитор”.

¹¹⁰ Марковић (В.), *Кийијори*, 103-104; Троицки, *Кийијорско ѡраво*, 97-98; М. Шуица, *Кийијор*, in: *ЛССВ*, 336-339.

¹¹¹ Cf. В. Јовановић, *О једном кийијорском најијису у манастиру Бањи*, Зограф 4 (1972), 33.

¹¹² Војводић, *Портрети*, 282-284.

при крају познате расправе о ктиторском праву, у којој показује да се назив „други ктитор” јасно везивао за наследника одређене ктиторије, Сергеј Троицки опрезно закључује да „као што изгледа” овај „термин” налазимо на једном месту и у „другом смислу, у смислу ктитора помоћника”.¹¹³ Поменути аутор при том мисли на одељак из *Житија Стефана Дечанског* посвећен избору места за изградњу Дечана. Према Даниловом ученику, свети краљ се том приликом обратио архиепископу Данилу II речима: „Ево ћеш бити други ктитор са мношвом овом месту, које ћемо почети зидавати, и тебе, дакле, тако уписујем и сина мога такође у део ове свете цркве”.¹¹⁴ У питању је ипак, и у то нема никакве сумње, сасвим слободна, литерарна интерпретација појма („други ктитор са мношвом”?). У сачуваним дечанским повељама, као и у ктиторским натписима и дечанском зидном сликарству нема никаквог наговештаја о архиепископовом ктиторству, већ се као оснивачи и ктитори Пантократорове цркве и манастира помињу искључиво краљ Стефан Дечански и његов наследник на српском престолу. Ни сам ученик Данила II у житију овог српског архиепископа не говори о било каквом Даниловом ктиторству над Дечанима. Такође је важно истаћи да краљ Душан у вези са Дечанима ниједном није назван „другим ктитором”, на шта би упућивао цитат из текста *Житија Стефана Дечанског*. Као „втори ктитори” Дечана помињу се у својој повељи овом манастиру тек монахиња Евгенија и њени синови Стефан и Вук Лазаревић.¹¹⁵

У оквиру засебних ктиторских натписа и оних уз ктиторске портрете у византијској и српској уметности назив „први ктитор” јавља се сасвим ретко, заправо само по изузетку.¹¹⁶ Занимљиво је да се у српском средњовековном сликарству неки задужбинар назива првим ктитором у натпису крај свог портрета једино још у Белој цркви Каранској – храму подигнутом недалеко од седишта моравичке епископије.¹¹⁷ Но, ни тај пример не може бити од веће помоћи. О правно-својинским односима унутар ктиторије жупана Брајана не поседујемо никаква поузданија сведочанства. Поред тога, извесни „ариљски цитати” присутни у програму и иконографији живописа Карана,¹¹⁸ који је највероватније припадао моравичкој епархији,¹¹⁹ наводе на помисао да је и присуство необичног назива „ктитор први” крај портрета жупана Брајана последица парафразирања решења из оближње владарске задужбине. Чини нам се стога да у трагање за разлозима истицања назива „први ктитор” уз ариљски портрет краља Драгутина треба поћи неким другим путевима. Нашу пажњу мора да привуче околност да се на основу писаних споменика и археолошких података поуздано зна како је бивши српски владар крајем XIII века само из темеља обновио првобитну цркву Светог Ахилија – стару катедру моравичких епископа из времена успостављања српске архиепископије.¹²⁰ Црква је, дакле, постојала у првим деценијама XIII столећа и морала је већ тада спадати међу угледније у Србији.¹²¹ Рекло би се зато да је кроз ознаку „први ктитор”, а она се, заправо, односила на оснивача неке задужбине, краљ Драгутин желео да пренагласи своју улогу у обнови седишта моравичких епископа. Потиснута је тако заувек успомена на раније, вероватно мање угледне ктиторе који нису припадали владарској породици Немањића. Када се прогласио првим ктитором, односно оснивачем, краљ Драгутин се, по свему судећи, поистоветио с многобројним средњовековним задужбинарима који су у ктиторским натписима истицали да су „от основанија” изградили неку цркву, иако су је само преправили. Биографи су их такође величали као утемељитеље одређених ктиторија, мада су били само њихови обнављачи.¹²² Изгледа да постоје сасвим јасна сведочанства о томе да је обнова катедралне цркве у Моравичкој епископији представљала кључну прекретницу у њеној историји што је дубоко утицала на погледе савременика краља Драгутина. У том смислу веома је речита чињеница да су на зидовима нове грађевине били представљени само они епископи који су у Ариљу столовали од времена Драгутинове обнове.¹²³

Подизање и украшавање епископске цркве Светог Ахилија краљ Драгутин је, без сумње, предузео као самостални ктиторски акт, у материјалном и духовном смислу. Наравно, он се није могао одрећи помоћи оних људи који су, по природи ствари, непосредно бринули о остваривању његовог подухвата.

¹¹³ Троицки, *Ктиторско право*, 98.

¹¹⁴ Данилови *настављачи*, 56.

¹¹⁵ За све ово cf. П. Ивић, М. Грковић, *Дечанске хрисовуле*, Нови Сад 1976, 75, 137, 275, 282, 304, 309; Суботић, *Прилог хронологији*, 111-135; *Зидно сликарство манастира Дечана*, 34, 39; Данилови *настављачи*, 106-117; Стојановић, *Закони и наставици*, I, 28, бр. 63.

¹¹⁶ Војводић, *Два прилога проучавању цркве Светог Ахилија*, 100, н. 24.

¹¹⁷ Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, 140.

¹¹⁸ О тој појави припремамо посебну расправу.

¹¹⁹ Cf. стр. 162-163 *infra*.

¹²⁰ Чанак-Медић, *Из историје Ариља*, 28-38.

¹²¹ Јанковић, *Епископије и митрополије*, 181.

¹²² Марковић (В.), *Ктитори*, 104; Суботић, *Краљица Јелена Анжујска*, 144.

¹²³ Чанак-Медић, *Из историје Ариља*, 38-39.

На првом месту били су то моравички епископи Меркурије, Герасим и Евсевије. Као поглавари епархије, ти архијереји су свакако представљали незаобилазне ауторитете у појединим питањима обнове властите катедре. Најангажованији приликом подизања нове црквене грађевине морао је бити први од њих – Меркурије – сахрањен у репрезентативно обележеној гробници на северној страни припрате. Бригу о живописању преузео је Евсевије, насликан као тадашњи поглавар моравичке епархије на крају низа српских архијереја у наосу.¹²⁴ С обзиром на то да су епископи имали право и обавезу да бдију над правоверношћу укупног религиозног живота у својим епархијама, па и над изградњом и украшавањем храмова, нема сумње да је улога моравичког јерарха Евсевија у одређивању појединих делова тематског програма катедрале била пресудна. Он је са ктитором вероватно утврдио идејне основе на којима је читав тај програм изграђен, саветујући се са сликарима пре свега о ликовном уобличавању утврђених замисли. Но, до поузданијег препознавања удела ктитора, помесног епископа и сликара при одређивању посвете и намене одређених простора, избору и распореду тема, као и њиховом иконографском формулисању, може да нас доведе тек темељно и свестрано разматрање ариљског живописа.

¹²⁴ У оном делу Синодика православља из Свете Тројице Пљеваљске чији се настанак датује у доба архиепископа Јакова (1286-1292) епископ Евсевије се помиње последњи у низу почивших моравичких архијереја (cf. Динић, *Српске земље*, 146; Мошин, *Сербская редакция Синодика*, *Тексти*, 304; *Анализ текстов*, 362, 366, 378). Могло би се, стога, закључити да епископ Евсевије у време осликавања Ариља није био међу живима. Међутим, у истом одељку Синодика призива се вечнаја памјат изгледа и за поједине црквене достојанственике које извори из времена архиепископа Јевстатија II (1292-1309) наводе као живе (Мошин, *Сербская редакция Синодика*, *Тексти*, 304, н. 218, 222,

226; за нека другачија тумачења cf. Пурковић, *Српски епископи*, 329). С обзиром на ту чињеницу, као и на околност да је рукопис Пљеваљског синодика сачуван у препису из последње четвртине XIV века, ми му не смео поклонити пуно поверење. Да се епископ Евсевије налазио на челу Моравичке епархије у време осликавања Ариља, не сведочи само то што је његов лик добио место крај представе актуелног српског архиепископа Јевстатија II него и чињеница да у ариљској цркви није насликан Евсевијев наследник, вероватно епископ Кирил (Пурковић, *Српски епископи*, 332-333).

РАЗМАТРАЊЕ ТЕМАТског ПРОГРАМА

КУПОЛА И ПОТКУПОЛНИ ПРОСТОР

Представе старозаветних личности

а) Првосвешћеници у горњој зони тамбура

Између великих прозорских отвора куполе, у сасвим особеном идејном и просторном контексту, приказано је у цркви Светог Ахилија у Ариљу шест старозаветних личности одевених у рухо библијских првосвешћеника – Мојсије, Мелхиседек, Захарија (?), Ор(?), Самуило и Арон (сх. 1, бр. 1-3; сх. 2, бр. 4-6).¹²⁵ Њихове фигуре чине круну знатно шире програмске „пирамиде” саздане од осамнаест пророчких представа, а уздигнуте од лукова поткуполног простора до највиших делова куполе. У стожерним осама те идејно веома богате тематске структуре сажета је мисао о читавој икономији спасења, јер својом појавом и избором текстова на свицима које носе пророци насликани у Ариљу величају неке од најважнијих момената христолошке драме. У питању су, пре свега, отеловљење Бога Слова, а затим и његова искупитељска смрт, Васкрсење и Вазнесење. За разумевање значења која су у склопу таквог програма могли имати ликови у одећи библијских свештеноначелника од највеће је важности чињеница да су они истакнути при самом врху ариљске просторне хијерархије и сабрани око калоте што је за хришћане вековима имала значење „највишег неба”.¹²⁶ У том „небу над небесима” некада се и у Ариљу, сходно обичају широко поштованом и крајем XIII века, морало налазити сада потпуно уништено попрсје Христа Спаситеља.¹²⁷ Насликан на таквом месту, Господ је обично био слављен само у својству „наднебесног” господара васељене – такозваног Пантократора. Њега, међутим, писац Посланице Јеврејима види и као „великог поглавара свештеничког који је прошао небеса” (Јевр. 4:14), или као „првосвешћеника који је сео с десне стране престола величине на небу” (Јевр. 8:1). Чини се да би представе шесторице библијских свештеноначелника из ариљског тамбура било могуће довести у чврсту идејну везу са Христовим ликом, насликаним некада у калоти, управо на основу поменуте посланице и многих списа светих отаца инспирисаних њоме.

Желећи да у Посланици Јеврејима што јасније предочи смисао и суштину Христове новозаветне жртве и Вазнесења, апостол Павле је искористио типологију жртвоприношења које су старозаветни првосвешћеници вршили за искупљење греха народних једанпут годишње, на дан Кипур (*Yom Kippûr*, Велика свечаност очишћења – 2. Мојс. 30:10; 3. Мојс. 16:1-33). После описа старозаветне скиније, у деветој глави Посланице каже се: „Према овом уређењу улазе свешћеници у предњи део скиније свагда да сврше службу своју, а у стражњи део једанпут у години само првосвешћеник, не без крви коју приноси за себе и за народне грехе (Јевр. 9:6-7); а Христос дође као првосвешћеник будућих добара и уђе једанпут за свагда у светињу кроз већу и савршенију скинију и не с крвљу јарчијом и јунчијом, него са својом крвљу... (Јевр. 9:11); јер Христос не уђе у рукотворену светињу, која је слика њаве, него у само небо, да се сад покаже пред лицем Божијим за нас (Јевр. 9:24).” Иако је Арон био сличан Првосвешћенику небеске скини-

¹²⁵ Војводић, *О ликовима првосвешћеника*, 124-125.

¹²⁶ О схватању куполе као горњег неба, развијаном кроз вековну византијску традицију, у новије време писали су: Бабић, *Краљева црк-*

ва, 34-35 (са свом важнијом литературом) и Г. К. Вагнер, *Византијски храм как образ мира*, ВВ 47 (1986), 174, 176, 178.

¹²⁷ Cf. Бабић, *Краљева црква*, 65.

је, пошто је од Бога позван да приноси жртве за народ (Јевр. 5:4-5), као достојнија слика Христовог архијерејства у Посланици Јеврејима истиче се Мелхиседек. Он, као и Христос, није припадао левитском свештенству, а већ псалмопевац у њему препознаје тип идеалног свештеника (Пс. 110:3-4).¹²⁸

Потакнути Посланицом Јеврејима и многи од угледних црквених писаца ослањају се на типологију Кипура да би указали на Христа као на првосвештеника небеске скиније.¹²⁹ Према светом Кирилу Александријском, који је у својим списима детаљно образлагао симболички паралелизам између старозаветног жртвоприношења за грехе читавог народа и Христове жртве,¹³⁰ само се небо може сматрати светилиштем прихватљивим за новог првосвештеника. Велики александријски архиепископ тако учи: „Стара скинија била је подигнута у пустињи од премудрог Мојсија и била је саграђена према моделу који му је био показан на планини; ова скинија је савршено одговарала свештеницима који су вршили жртву према Закону; али станиште погодно и природно за Христа, то је дивно насеље на висини, небо, скинија божанска и узвишена, која није плод људског умећа већ свето дело Божије.”¹³¹ У Арону „што собом представља лице Христа” и Мелхиседеку Кирило Александријски, попут апостола Павла, види праслике Великог архијереја – Исуса – „умрлог за грехе наше” да би ушао у ту „вишњу и свештенију скинију”.¹³² И Исихије Јерусалимски говори о „небеском олтару” којем је Христос „пришао Вазнесењем”, уносећи у нерукотворено светилиште крв проливену на Крсту, као што је старозаветни првосвештеник у унутрашњост светиње над светињама уносио крв жртве жртвоване у спољашњем делу скиније.¹³³ По Јовану Златоустом, ми на небу имамо нашу жртву, нашег свештеника и приношење жртве.¹³⁴ За тог светог оца „небо је такође скинија, пошто у њему пребива јереј”,¹³⁵ заправо Спаситељ који „горе седи с Богом на престолу ради нас и јесте првосвештеник по чину Мелхиседекову”.¹³⁶ „Праобрази” тог Христа архијереја били су, објашњава свети Јован Златоусти, и јудејски првосвештеници, мада нису имали Исусових моћи, „као што и представа на слици има лик човеков, али нема његову снагу”.¹³⁷ Тумачењу Христовог небеског првосвештенства нарочиту пажњу посветио је Златоустов савременик и пријатељ Теодор из Мопсуестије.¹³⁸ Теодор истиче да је тајном свог Васкрсења и Вазнесења Христос као архијереј испунио највиши акт свештенства у истинском светилишту небеском, којем је „јерусалимска светиња над светињама била слична”.¹³⁹ У небу је, дакле, Христос служитељ и првосвештеник и „тамо, за нас, Он врши Литургију”.¹⁴⁰ Под снажним утицајем угледних претходника, и Козма Индикоплов у светињи над светињама Мојсијеве скиније види слику истинског, небеског шатора.¹⁴¹ Он је сматрао да је Мојсијев Закон као у некаквој скици (σκιαγραφία) кроз светињу над светињама старозаветне скиније префигурирао (προετύπου) Христово вазнесење и да је првосвештеник који је служио у тој старозаветној скинији био слика (τύπος) самог Господа Христа.¹⁴² У свом познатом разматрању литургије Герман I Цариградски такође истиче да је „Христос ушао у небеску и нерукотворену Светињу (над светињама) и јавио се у слави пред лицем Бога и Оца, ради нас учинивши се великим Првосвештеником, који је прошао небеса”.¹⁴³ Слична схватања могу се пронаћи и у текстовима знатно познијих аутора.¹⁴⁴

С обзиром на наведене цитате из Библије и из текстова црквених писаца намеће се закључак да су старозаветни архијереји – префигурације Христа првосвештеника – у ариљском тамбуру били насликани

¹²⁸ Чарнић, *Архијереј њо реду Мелхиседекову*, II, 17-46 (нарочито 24).

¹²⁹ Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 24-31; idem, *Le sacerdoce céleste du Christ selon Chrysostome*, Nouvelle Revue Théologique 72 (1950), 569-579; Чарнић, *Архијереј њо реду Мелхиседекову*, I, 18-19; II, 41-46; Јустин, *Догматика*, II, 419-431, нарочито 420-421.

¹³⁰ Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 24-25; P. G., t. 69, col. 88-89; t. 72, col. 279 CD.

¹³¹ Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 25; P. G., t. 76, col. 1396 CD.

¹³² P. G., t. 69, col. 88-89.

¹³³ Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 26-27; P. G., t. 93, col. 806 A, 810 A, 901 BC. За слично поређење код Псеудо Атанасија cf. Stander, *Fourth- and Fifth-Century Homilists on the Ascension*, 282.

¹³⁴ Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 30; P. G., t. 63, col. 92.

¹³⁵ P. G., t. 63, col. 119.

¹³⁶ Јустин, *Догматика* II, 425; P. G., t. 56, col. 406.

¹³⁷ P. G., t. 63, col. 131. Свети Јован Златоусти се ослања на типологију Кипура нарочито у XV и XVII хомилији посвећеној Посланици Јеврејима (cf. Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 30; P. G., t. 63, col. 118-119 и col.

127-131). О небеском архијерејству Христовом cf. и Златоустову Беседу на Вазнесење (P. G., t. 52, col. 790).

¹³⁸ О разлозима због којих треба узети у обзир и идеје овог постхумно анатемисаног писца cf. Војводић, *О ликовима првосвештеника*, 143 и 97.

¹³⁹ Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 27-28; R. Tonneau, R. Devreesse, *Les Homélies catéchétiques de Théodore de Mopsueste*, Studi e testi 145, Città del Vaticano 1949, 325-329.

¹⁴⁰ Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 28-29; Tonneau, Devreesse, *Les Homélies catéchétiques de Théodore de Mopsueste*, 487-493, нарочито 489.

¹⁴¹ *Topographie chrétienne*, II, 38-65; III, 66-79.

¹⁴² Ibidem, II, 52-53, 64-65; W. Wolska, *La Topographie de Cosmas Indicopleustes. Théologie et science au VI^e siècle*, Paris 1962, 46-47, 49-50.

¹⁴³ Св. Герман, *Сказание о Церкви*, 79.

¹⁴⁴ О царству небеском које је слично Мојсијевој скинији и о Исусу Христу – „свештеноначелнику у Тројици” – говори, на пример, свети Григорије Синаит. Cf. P. G., t. 150, col. 152 CD.

како би се указало на Спаситељев лик у калоти као на лик вечног поглавара свештеничког и свештено-служитеља небеске скиније. Уобичајена значења која је имала представа Христа насликаног у виду такозваног Пантократора при врху куполе на овај начин, наравно, нису могла бити сасвим потиснута. Она су само обогашена и учињена сложенијим, док је читав иконографски програм у највишим зонама цркве добио нове идејне нагласке.¹⁴⁵

Један од првосвештеника приказаних у Ариљу, вероватно Претечин отац Захарија, у руци држи свитак с цитатом из књиге пророка Исаије (Ис. 1:16). Тај цитат је чинио део паримије која је читана на празник Богојављења,¹⁴⁶ па је понекад исписиван као пратећи пророчки текст уз сцену *Крштења Христовог*.¹⁴⁷ Могло би се помислити да је указивање на Крштење у оквиру иконографског контекста посвећеног величању Христа као вечног небеског првосвештеника имало наглашени есхатолошки смисао. Доследно се ослањајући на типологију Кипура у Посланици Јеврејима, апостол Павле истиче значај крштења за све оне који по својој вери следе пут у небеску светињу над светињама, доступну људима захваљујући Христовом жртвоприношењу и Вазнесењу у телу (Јевр. 10:19-22). Међутим, у Ариљу је старозаветни првосвештеник који држи свитак с текстом посвећен Крштењу насликан на западној страни тамбура, сагледљивој само из источног, презвитеријалног дела храма. Изгледа, стога, да творци ариљског програма ипак нису желели да цитат из богојављенске паримије истакну као поуку о општем, есхатолошком значају крштења. Скретање пажње на значај Богојављења у оквиру низа првосвештеничких представа из куполе за њих је морало имати неки други, одређенији смисао.

С обзиром на то да се приликом Крштења у Јордану на Христа спустио Дух Свети, Богојављење су, као и Рођење, неки црквени писци схватили као помазање, и то најчешће као свештеничко помазање подобно помазању старозаветних јереја.¹⁴⁸ Представници извесних богословских школа били су чак склони да у Крштењу препознају чин истинског свештеничког рукоположења, кроз које је свети Јован Крститељ пренео на Христа Ароново свештеничко наслеђе.¹⁴⁹ За наше разматрање могло би бити од значаја и то да је улогу важног беоцута у тако схваћеном наследном низу Аронове свештеничке лозе имао Претечин отац Захарија. Већи број црквених писаца, с друге стране, уочио је у Крштењу Христовом нарочит значај за појаву новозаветног свештеништва. Они су у том догађају првенствено видели крај Старог савеза и почетак новог, обележеног Христовом јавном делатношћу и заснивањем свештених тајни.¹⁵⁰ Истичући да је Бог савезе с људима утврђивао увек посредством воде, свети Кирило Јерусалимски развија типологију крштења и као један од праобраза те хришћанске тајне наводи обред измивања старозаветних архијереја. Свети Кирило при томе подсећа: „Првосвештеник се најпре умива, па потом пали кадионицу; Арон се прво омио, да би тек затим постао првосвештеником; јер како би он могао приступити молитви за друге, ако пре тога није био сам очишћен водом.”¹⁵¹ На сличну типологију ослања се и свети Кирило Александријски управо када разматра стих пророка Исаије, цитиран у Ариљу – „Измијте се и чисти будите”. Он запажа да је умивање водом Левита приликом очишћења за службу у скинији „као у сенци” наговестило благодат која уклања сваку душевну нечистоту и коју ће свом народу Христос донети крштењем.¹⁵² Старозаветни обред очишћења тела имао је, ипак, само својство непотпуне

¹⁴⁵ Војводић, *О ликовима првосвештеника*, 139-144. У време када смо писали цитирани рад није нам био познат, нити доступан чланак Љубице Поповић у којем је покренуто питање идејних основа сликања старозаветних првосвештеника у ариљској куполи. Cf. Popović, *The Old Testament High Priests*, 91-93; eadem, *The Prophets*, 121 (уводна напомена).

¹⁴⁶ Цитат се чита на служби часова (трећи час) и на вечерњој Богојављења (седмо чтење). Cf. Mateos, *Le Typicon*, I, 176, 177; Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 127, [33]; *Prophetologium*, I, 2g; Лобковски, fol. 11^b; Дечани 141, fol. 15^r; Mercenier, *La prière*, II/1, 251, 268.

¹⁴⁷ Cf. Н. Панселину, „Αγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρῶ Ἀγτικῆς, ΔΧΑΕ 14 (1989), 180, εικ. 6; Марковић, *Прводни живи-иис*, 238; *The "Painter's Manual"*, 29.

¹⁴⁸ О овоме cf. поглавље „Le sacerdoce du Christ et son Baptême par Jean-Baptiste” у књизи Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 97-132, нарочито 99 и 106-108; Cyrille de Jérusalem, *Catéchèses Mystagogiques*, SC 126, Paris 1966, 120-133, нарочито 128-131; Daniélou, *Bible et liturgie*, 156-161.

¹⁴⁹ Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 103-104, 108; *The Teaching of Saint Gregory. An Early Armenian Catechism*, transl. R. W. Thomson, Cambridge 1970,

94-95; Ephrem de Nisibe, *Commentaire de l'Évangile*, 94-95; *Сочинения бл. Симеона*, 27, 299-300; P. G., t. 155, col. 189-192; Војводић, *О ликовима првосвештеника*, 144-145.

¹⁵⁰ Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 99-108.

¹⁵¹ Ibidem, 106-107; P. G., t. 33, col. 433; Святитель Кирилл, *Поучения*, 34. Према схватању Кирила Јерусалимског, али и неких других светих отаца, хришћанско крштење било је префигурирано и базеном с водом у старозаветној скинији (ibidem; Bornert, *Les commentaires*, 65, 74; Grégoire de Nysse, *La vie de Moïse*, 90). Тај базен је био постављен у трему и служио је за прање руку свештеника при уласку у светилиште (2. Мојс. 40:30-32), док је на Кипур првосвештеник пре приношења жртве прао читаво тело на светом месту (3. Мојс. 16:4).

¹⁵² P. G., t. 70, col. 40-41. И свети Јован Златоусти говори о јудејском „крштењу” – очишћењу од телесне нечистоће, али не и од греха – као несавршеној праслици Јовановог крштења, које је пак било ниже од крштења „Онога (Христа) који ће крстити Духом Светим и огњем” (Мт. 3:11). Cf. P. G., t. 49, col. 366-367.

слике хришћанског крштења. Над собом и над другима њега су вршили „несавршени библијски јереји”. Заснивање нове, савршеније тајне, према учењу светих отаца, није било могуће без темељне обнове свештенства.¹⁵³

Сагледано у односу на старозаветно умивање водом и помазање свештеника, Христово Крштење се, дакле, могло разумети као важан моменат за појаву Христа у улози Великог новозаветног архијереја, установитеља хришћанских тајни и обновитеља свештенства. Разумљиво је стога што је творац ариљског иконографског програма у низу библијских првосвештеника који својим уобичајеним атрибутима „префигурирају” литургију, свештене тајне и обреде установљене Христом, на посебан начин истакао значај Богојављења. Основна идеја о Првосвештенику небеске светиње продубљена је тако подсећањем на то да је Спаситељ, кроз свештене тајне које је засновао, вечно присутан у животу земаљске цркве и да, при томе, велики значај припада тајни Крштења. Сигурни смо како овде има посебног смисла указати на околност да се слична схватања појављују и у тумачењу архијерејске литургије настале трудом Николе и Теодора из Андиде.¹⁵⁴ Оно потиче из XI века, али је добрим делом укључено и у једну познију компилацију.¹⁵⁵ Занимљивост овог тумачења је у томе што је било намењено неком епископу и његовом свештенству, а односи се на архијерејску литургију каква се служила на територији Цариградске патријаршије. Повезујући обред проскомидије са тридесетогодишњим периодом Христовог живота пре Крштења, Никола (Теодор) из Андиде указује на то да се сам архијереј активно укључује у литургијско чинодејствовање тек за време малог входа.¹⁵⁶ Почаствован, иначе, да врши и највеће свештене тајне „зато што се удостојио да собом представља личност великог Архијереја” – Исуса,¹⁵⁷ земаљски архијереј својим укључењем у литургију „знаменује јављање и откровење Христа и Бога нашега на Јордану”.¹⁵⁸ „Јер, мада је до входа архијереј и био (сликом Христа), то није било сасвим јасно и извесно”.¹⁵⁹ Након уласка у олтар и певања Трисветог, архијереј се пење на „горњу катедру” што, према ученом андидском епископу, „означава узлажење од земље ка небу”, напуштање јудејског начина живота, „закона и старог завета” и тиме показује да је „после установљења крштења отпочела божанска благодат”.¹⁶⁰

Схватање да се епископ за време вршења литургије јавља као „образ” и „заменик” Христа првосвештеника на земљи било је, попут учења о значају Крштења за испуњење Спаситељевог архијерејства, присутно у делима многих црквених писаца и без сумње широко познато. Срећемо га код богослова који су стварали знатно пре Николе (Теодора) из Андиде (Ориген, Исидор Пелусиот, Теодор из Мопсуестије, Псеудо-Дионисије Ареопагит, Герман I Цариградски, итд.), али и код познијих компилатора и писаца (Псеудо-Софроније, свети Симеон Солунски).¹⁶¹ Рекло би се да је управо свест о тој, вековима дугој традицији могла навести моравичког епископа Евсевија да се определи за нарочито решење куполног програма ариљске катедралне цркве. Разматрано решење пружало му је могућност да кроз визуелно излагање једне догме ширег значаја подсети и на улогу која током службе припада епископу. Истакавши при врху храма попрсје Христа, тако да у својству лика „Великог небеског архијереја” симболички доминира над обредом што се одвијао под вођством моравичког првосвештеника, епископ Евсевије је вероватно желео да укаже на то да се Христос „огледа” у том обреду и у том првосвештенику као „начело сваке свештене тајне” и као „почетак и крај сваке хијерархије”.¹⁶² У ликовном уобличавању ове замисли моравичком епископу су, по свему судећи, помогли искусни сликари доведени, изгледа, из Солуна.¹⁶³

¹⁵³ Војводић, *О ликовима првосвештеника*, 145-147.

¹⁵⁴ О овом тумачењу и о његовом аутору cf. Красносельцевъ, *О древнихъ литургическихъ ѿolkованіяхъ*, passim; Bornert, *Les commentaires*, 181-199.

¹⁵⁵ Красносельцевъ, *О древнихъ литургическихъ ѿolkованіяхъ*, 178-257; idem, *Объясненіе литургији*; Bornert, *Les commentaires*, 210-213.

¹⁵⁶ Красносельцевъ, *Объясненіе литургији*, 12-13. О овој особености архијерејске литургије cf. Bornert, *Les commentaires*, 199, 253-256, 267; J. Mateos, *La célébration de la Parole dans la Liturgie Byzantine*, OCA 191, Roma 1971, 89-90, 126.

¹⁵⁷ Красносельцевъ, *Объясненіе литургији*, 36-37. Никола (Теодор) из Андиде у тумачењу литургије у неколико наврата назива Христа „Врховним” или „Великим архијерејем”, као што и епископу приписује својство слике и представника Господа на земљи (ibidem, 2-3, 18, 36, 38, 42).

¹⁵⁸ Ibidem, 18.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Cf. Bornert, *Les commentaires*, 61, 79, 81, п. 3, 213; Св. Герман, *Сказание о Церкви*, 59-63; Симеон Солунски, *О св. Литургији*, 529-532; Красносельцевъ, *О древнихъ литургическихъ ѿolkованіяхъ*, 29, 45.

¹⁶² *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, traduction préface et notes par M. de Gandillac, Paris 1943, 245, 248, 301-302.

¹⁶³ Т. Папамасторакис је фигуру првосвештеника у куполи Ариља одредио као „сабор израњске синагоге” (мада је међу њима насликан и Мелхиседек!), доведећи их у непосредну идејну везу са низовима портрета српских архијереја у најнижој зони живописа цркве. При томе је појава ликова јерарха Израњља, наводно, требало да нагласи значај историје Српске цркве и светородне династије Немањића (Папамасторакис, *Ο διάκονος τοῦ τρούλου*, 300-301, 340). Према нашем мишљењу, такво тумачење не може се прихватити из више разлога.

Придавање изузетног значаја ликовима старозаветних првосвештеника, који су по броју и месту приказивања у Ариљу добили примат у односу на остале пророчке представе, јасније се може разумети ако се сагледају слична решења у неколико сувремених византијских цркава. У питању су, пре свих осталих, Перивлепта Охридска, Свети Никола у Прилепу и Протатон на Светој Гори.¹⁶⁴ Истицање првосвештеничких представа у олтарском простору, сводовима или луцима тих храмова произишло је колико из појачаног интересовања за старозаветне – типолошке – теме толико и из оних идејних токова који су крајем XIII века водили све јаснијем наглашавању различитих аспеката Христове првосвештеничке улоге.¹⁶⁵ Но, Ариље и у поменутој групи споменика остаје прилично усамљено. Замисао да се првосвештенички ликови, као развијена и засебна целина од шест чланова, сместе при врху куполе да би њеном програму дали нарочит смисао, није остварена ни у једној другој до данас сачуваној средњовековној цркви. То би се у великој мери могло објаснити с обзиром на чињеницу да је у питању било прелазно иконографско, односно програмско решење. Чини се како не треба посебно истицати да у живопису ариљске куполе идеја о вазнетом Христу као „литургосу“ небеске светиње није пронашла свој коначни ликовни израз. Ограничени искуствима свога времена, творци тематског програма Светог Ахилија у Ариљу могли су тек да наслуте правац оних духовних стремљења што ће током раног XIV века изнедрити много непосреднија и убедљивија иконографска решења када је у питању истицање небеског архијерејства Христовог. У куполама осликаним у стилу зреле ренесансе Палеолога развиће се представа *Небеске литургије*. Христово небеско „чинодејствовање“ и значење неба као вишње цркве у њој није било само наговештено „прасликама“ попут оних у ариљском кубету.¹⁶⁶ Око представе Исуса Христа, великог првосвештеника, којег истовремено прослављају људи и анђели јер је остварио јединство земаљске и небеске цркве, у калотама цркава из прве половине XIV века приказивана је литургијска поворка анђела у богослужбеним одежама.¹⁶⁷ Током друге половине века јавила се потреба да Христово учешће у небеском обреду буде још недвосмисленије назначено. Отада је у *Небеској литургији* са анђелима био приказиван и Христос како служи у одежди првосвештеника.¹⁶⁸

б) Мали пророци у најнижој зони куполе

Зону испод представа старозаветних архијереја заузимају попрсја шесторице такозваних малих пророка – Јоне, Јоила, Малахије, Захарије, Авакума и Софоније (сх. 1, бр. 7-9; сх. 2, бр. 10-12). Ликови тих визионара нису распоређени према хронологији њихових пророчанстава, то јест по редоследу текстова старозаветних књига у Септуагинти. Место свакога од њих у ариљском тамбуру било је условљено садржајем текстова на свицима које носе у рукама и жељом творца иконографског програма да акцентује и усагласи одређене поруке препознатљиве ученим савременицима. Северно и јужно од источног прозора тамбура, испод фигура двојице најутледнијих првосвештеника, дакле на месту што се наметало оку посматрача, насликани су пророци Јона и Софонија. Они држе свитке с цитатима из текстова који се односе на Спаситељево страдање, славно Васкрсење и обећање спасења човечанству. На свитку пророка Јоне исписане су тако речи 3. стиха 2. главе његове књиге,¹⁶⁹ читане као део четврте паримије током богослужења Велике суботе.¹⁷⁰ Та Јонина молитва у утроби кита јавља се као мотив и у ирмосу шесте песме другог канона, крстоваскрсног, на недељном – „васкрсном“ – јутрењу (глас осми, октоих). Црквени

¹⁶⁴ Војводић, *О ликовима првосвештеника*, *passim*.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Најстарија позната представа потпуно формиране *Небеске литургије* сачувала се у Краљевој цркви у Студеници. Према Алексеју Лидову, елементи тог особеног вида указивања на вишњу светињу над светињама појављују се још у мањим куполама Нереза (cf. Лидов, „Христос-свештеник“, 191).

¹⁶⁷ В. Ј. Ђурић, К. Валтер и Г. Бабић изнели су мишљење да је до средине XIV века Христов лик у центру калоте сматран саставним делом *Небеске литургије* приказане око њега (Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, 66-67; Walter, *Art and Ritual*, 219; Бабић, *Краљева црква*, 68-69). О представама небеске литургије и теолошким схватањима која се налазе у њиховој идејној основи cf. L. H. Grondijs, *Croyances, doctrines et iconographie de la liturgie céleste*, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* 74/2 (Paris 1962) 665-703; нарочито 679-680.

¹⁶⁸ Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, 66-67; Бабић, *Краљева црква*, 68-69; Т. Папамасторакис, *Ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ-Μεγάλου Ἀρχιερέα*, *ΔΧΑΕ* 17 (1994), 67-69.

¹⁶⁹ Овај цитат пророк Јона доста често носи на свом свитку у византијској уметности. Cf. Gravgaard, *Inscriptions*, 70 (139); Папамасторакис, *Ἁγιος Δημήτριος τοῦ Κατσοῦρη*, 431, 439; *idem*, *Το εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (Ἐπισκοπῆς)*, 151; Пивоварова, *Фрески цркви Сѹаса на Нередице*, 49; Папамасторакис, *Ὁ διάκονος τοῦ τρούλλου*, 227; Габелић, *Манастир Лесново*, 64; Popović, *Hitherto Unidentified Prophets*, 28-29; Суботић, *Свети Констинтин и Јелена*, 80, 109.

¹⁷⁰ Mateos, *Le Typicon*, II, 84-87; *Prophetologium*, L 41e (fasc. V, 443); Лобковски, fol. 124^r; Дечани 141, fol. 143^r; Bertonière, *Easter Vigil*, 60, 130-131, Chants A₂, C₂.

песници истицали су да је, раширивши крстообразно руке у утроби морске звери, Јона јасно „прообразио” Распеће Спаситељево и да је, изашавши одатле после три дана, предобразио васкрсење Христа Бога, „прикованог (за крст) телом и просветившег свет устајањем (из гроба) након трећег дана”.¹⁷¹ У својим прозним текстовима хришћанске егзегете су молитву пророка Јоне такође објашњавале као предсказање смрти и Васкрсења Христовог.¹⁷² Тумачећи помињани Јонин стих (Јона 2:3), блажени Теодорит Кирски истиче да је пророк „утробом адовом назвао китову утробу, због тога што је и звер била смртоносна, па је пророк, по самој природи ствари, већ био мртавац”. Као „образ Владике Христа, који је боравио у срцу земље три дана и три ноћи (Мт. 12:40), Јона с правом говори да се нашао у утроби адовој”.¹⁷³ Према Козми Индикоплову, „Јона је открио делом и као у слици гроб, чудесно васкрсење и непропадљивост нашега Господа Христа, чијим посредништвом су се извршили васкрсење и обновљење читавог људског рода”.¹⁷⁴ Слично томе, Роман Мелод у Химни посвећеној Васкрсењу Христовом пророка види као својеврсног претечу Христовог устајања из гроба и васкрсења верних. Он приписује Аду следеће речи: „Јону је у трећи дан из своје утробе избацила звер; ја ћу такође избацити Христа и све оне који су Христови, јер сам због рода Адамовог кажњен (...)”.¹⁷⁵



Слика 4. Свитак у руци пророка Јоне

Таб. V

У рукама пророка Софоније нашао се свитак с цитатом из његове књиге, читаним такође као паримија на богослужењу Велике суботе (Соф. 3:14).¹⁷⁶ Међутим, у оквиру тог богослужења поменути Софонијин стих утопљен је у седмо чтење и чини завршни део знатно ширег цитата Софонијиног проштства (3:8-15). Уз њега се зато не налази уводна фраза „Тако говори Господ”, која се јавља на ариљском свитку. С овом фразом на почетку, 14. стих 3. главе Софонијине књиге јавља се као друго чтење на вечерњој суботе Цветне недеље, заправо празника Христовог уласка у Јерусалим, то јест Цвети.¹⁷⁷ Стога треба веровати да су творци иконографског програма у Ариљу желели да укажу управо на тај празник. Смисао прослављања Цвети најбоље се може разазнати из служби посвећених тој значајној хришћанској светковини. На малој и великој вечерњој у суботу Цветне недеље, као и на недељном јутрењу истиче се у више наврата догађај васкрсења Лазара у Витанији, евоциран током минулог дана. У ствари, подсећа се на чудо којим је Христос дао наду вернима у опште васкрсење мртвих.¹⁷⁸ Та тема се даље развија исти-

¹⁷¹ Скабаллановичъ, *Хришћанскіе ѱраздники*, кн. 1, 84.

¹⁷² Непосредни повод таквој егзегези налази се у Матејевом јеванђељу (12, 40). Cf. Ștefănescu, *L'illustration des liturgies*, II, 477-479.

¹⁷³ *Творения бл. Феодорита*, ч. IV, 324. Свети Теодорит појашњава своје тумачење следећим речима: „Јер није у Јониној власти био живот његов; а у Владике Христа и смрт је била вољна, и васкрсење је било у његовој вољи; и стога је у јеванђељу то место, где су ад и смрт, названо срцем земље, а овде је утроба китова наименована адом.” За објашњење поменутог Јониног стиха у кратким тумачењима пророчких текстова преведеним на словенски језик cf. Тунишћий, *Книги XII малыхъ ѱороковъ*, 73₃₋₆.

¹⁷⁴ *Topographie chrétienne*, II, 224-225.

¹⁷⁵ Romanos le Mélope, *Hymnes*, IV, 560-561. И свети Григорије Чудотворац разуме избављење пророка Јоне из утробе кита као праслику спасења праведника из дубина ада, спасења које је извршио „други Адам” (cf. P.G., t. 10, col. 1201; Rousseau, *La Descente aux enfers*, 296).

¹⁷⁶ Mateos, *Le Typicon*, II, 86, 87; Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 134, [40]; Лобковски, fol. 129^r (где је стих приписан Исанији); Дечани 141, fol. 148^r. Иначе, стих Софонија 3:14 јавља се на про-

роковом свитку изгледа већ у Курбинову, затим у Светом Димитрију Кагурис код Арте, Арханђелу Михаилу у Тари на Родосу, Краљевој цркви у Студеници, Богородици Одигитрији у Пећи, сликаном менологу Дечана, Перивлети у Мистри и Раваници. Cf. Popović, *The Prophets*, 132; Папамасторакис, *Ἀγιος Δημήτριος τοῦ Κατσοῦρη*, 429, 439; idem, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τροῦλου*, 236; С. Кесић-Ристић, Д. Војводић, *Менолог*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 389.

¹⁷⁷ Mateos, *Le Typicon*, II, 64, 65; Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 132, [38]; *Prophetologium*, I, 35b; Лобковски, fol. 103^r; Дечани 141, fol. 123^r (где је стих приписан пророку Соломону).

¹⁷⁸ Mercenier, *La prière* II/II, 73, 75, 77, 78, 82, 88; Мирковић, *Хеорѿологија*, 139; На литургији која се служи на Цвети чита се одломак из Јеванђеља по Јовану (Јн. 12:1-18), у којем се на два места истиче како је народ пред Јерусалимом дочекао Исуса да би се уверио у васкрсење Лазарево и видео Онога који је учинио велико чудо (Mercenier, *La prière* II/II, 90, 482). И у светоотачким тумачењима чуда Лазаревог васкрсења истиче се милосрђе Спаситеља, што оживевши свој пријатеља, пружа свим смртнима наду у спасење и непропадљивост тела и душе (cf. Покровскій, *Евангелије*, 249, н. 1; *Творения св. Ефре-*



Слика 5. Свитак који носи пророк Авакум

цањем тријумфалне искупитељске појаве Цара Спаситеља у светоме граду Јерусалиму,¹⁷⁹ где су га дочекала деца с палминим гранчицама – знамењем Васкрса и победе.¹⁸⁰ У свечано интонираним стиховима, пуним наде и радосног духа, предстојећа Христова страдања помињу се само као средство којим ће зло бити уништено, греси искупљени, а Адам спасен из окова смрти.¹⁸¹ Зато узвик јерусалимских грађана: „Осана на висини, нека је благословен који долази у име Господње”, верни понављају на служби хвалећи великог „Победника над смрћу”.¹⁸² Дакле, суштина празновања Цвети сасвим је блиска слављењу Васкрсења Христовог. Цвети, уосталом, непосредно претходе и јасно најављују велику тајну Спаситељевог и општељудског васкрснућа. Слична, мада нешто шира сотериолошка значења проналажена су и у самом Софонијиним стиху (3:14). Свети Кирило Александријски, рецимо, истиче да се стих може тумачити историјски, јер се односи на мир који је Бог обећао свом народу по повратку из Вавилона, али да се у њему могу тражити и дубљи симболички слојеви. „Што се тиче најдубљег смисла”, вели славни александријски богослов, „то Он (Христос) наређује да се радује силно и да се весели много и ликује од свега срца, зато што су опроштени њихови греси, очевидно, Христом; јер у Христу, и у Њему јединоме, оправдан је духовни и свети Сион, то јест Црква ... кроз Њега и Њиме ми смо спасени ... кроз Њега ми имамо добре наде за непропадљивост и живот, усиновљење и славу.”¹⁸³

До Софоније је насликано попрсје пророка Авакума са свитком чији је текст веома оштећен, али се ипак сасвим поуздано може препознати као цитат 3. стиха 3. главе књиге Авакумовог пророштва.¹⁸⁴ Иако тај стих није улазио у састав паримејника, коришћен је у богослужењу празника везаних за Отеловљење Господње, јер је схватан као најави о доласку Христа. У неколико наврата он је дословно цитиран или пак парафразирао у божићним службама.¹⁸⁵ Разлог таквој употреби и популарности Авакумовог стиха треба тражити у тумачењима светих отаца који су још од најстаријих времена на њега скретали пажњу. Нарочито је упутно објашњење које даје Свети Кирило Александријски: „Теманом, као што сам рекао, називају најјужнију пустињу; сада у нај-

јужнијем делу Јудеје лежи, како кажу, Витлејем; дакле Бог из Темана дође, то јест из Витлејема, који се налази на југу; јер стварни и истинити Бог, Јединородно Слово Оца, учинивши се сличан нама, родио се од Дјеве у Витлејему; будући да Свето писмо обично упоређује јудејску синагогу са најзнаменитијим горама, јер се показује украшена многобројним и најзначајнијим људима, оно њу и сада уподобљава гори Фарану, говорећи: из горе сеновијих чесџара; сеновитом пак гором и прекривеном густим растињем назива је ради отаца, од којих је, како је казано, произишао по телу Христос.”¹⁸⁶ На сличан начин пророчански стих – Авакум 3:3 – схвата блажени Теодорит Кирски.¹⁸⁷ И према светом Јовану Дамаскину, „велики Авакум је прорекао, у праобразу и тајанственим причама, тајну неисказану: да ће једном с

ма, ч. 5-љ, 139; *Творения бл. Феодоритѣа*, ч. VI, 68-69). Надом да ће Христос, који је васкрсао Лазара, спасти све верне, снажно одзвањају и завршни стихови две хомилије Романа Мелода посвећене Васкрсењу Лазаревом (cf. Romanos le Melode, *Hymnes* III, 176-177, 216-219).

¹⁷⁹ Mercenier, *La prière* II/II, 74-75, 78, 79, 80-81, 83, 84, 85, 86.

¹⁸⁰ Ibidem, 75, 77; Мирковић, *Хеорѣологија*, 140, 141.

¹⁸¹ Mercenier, *La prière* II/II, 78, 82, 83, 84, 85, 88.

¹⁸² Ibidem, 77.

¹⁸³ *Творения св. Кирилла*, ч. X, 396.

¹⁸⁴ Љ. Половић, која није била у прилици да из непосредне близине проучи садржај Авакумовог свитка у Ариљу, помишља да би у питању могао бити и пророков стих 3:2 (Роровић, *The Prophets*, 132). Иначе Авакумов стих 3:3 не среће се ретко на свитку овог пророка. Cf. Миљковић-Пепек, *Велјуса*, 178; Лазарев, *О росѣисѣ Софѣи Новгородской*, 52; Gravgaard, *Inscriptions*, 44-46 (72); Хатзидакис,

Бита, *Κύθηρα*, 150; Папамасторакис, *Ἡ σημασία τῶν προφητῶν*, 76; idem, *Ἐνα εἰκαστικὸ ἐγκώμιον τοῦ Μιχαήλ ἡ Παλαιολόγου*, 228, п. 33; idem, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 233.

¹⁸⁵ Mercenier, *La prière*, II/I, 186, 189, 193, 196, 219, 220. И у службама на Срећење Господње и Рођења Богородице поменути Авакумов стих повезан је са Христовим доласком међу људе (ibidem, 330; Скабаллановић, *Христѣанскѣ ѣразники*, кн. 1, 75).

¹⁸⁶ P. G., t. 71, col. 904; *Творения св. Кирилла*, ч. X, 393.

¹⁸⁷ „Реч Теман, једни су превели као лив, други као југ; пророк пак предсказује и прориче очовечење Бога и Спаситеља нашега, што се догодило у Витлејему, који лежи према југу, или ливу, од Јерусалима; а гором приосењеном назива сам Јерусалим, који је у старини обиловао разноликим даровима, осењиван облаком, под кровом Бога небеснога.” Cf. P. G., t. 81, col. 1825 C; *Творения бл. Феодоритѣа*, ч. V, 32-33.

тајновите горе сићи Онај који се родио на спасење народима” (Канон на Рођење Христово).¹⁸⁸ Нешто другачију егзегезу, која Авакумов стих 3:3 такође доводи у везу с Отеловљењем, налазимо у другом ирмосу канона појаног на Божићном јутрењу. Тамо се вели да је „некада у својим певањима древни пророк Авакум прорекао ново стварање људског рода ... јер мало Дете што излази из горе која је Дјева, јесте Реч која ће обновити народе”.¹⁸⁹

Тумачење помињаног Авакумовог стиха у ликовним уметностима исказивало се на другачији начин – језиком слике – али су се мисли изречене на тај начин подударале са онима у текстовима богослова. Занимљив пример, у том смислу, пружа неколико грчких псалтира, нарочито познати Хлудовски псалтир из IX века.¹⁹⁰ Као илустрација трећег стиха треће главе књиге пророка Авакума, на fol. 154^v овога рукописа, јавља се представа средовећног пророка који десницом указује на медаљон с попрсјем Христа Емануила насликан изнад њега. На левој страни сцене је сунце на изласку с натписом „исток” (ΑΝΑΤΟΛΗ / ἡ ἀνατολή), а на десној сунце у заласку означено натписом „западни” или „запад” (ΔΥΤΙΚΟΣ / ἡ δυτικός, односно τὰ δυτικά). Медаљон са Христовим попрсјем прати натпис: ΑΠΟ ΜΕΣΕΜΒΡΙΑΣ (sic) Ο ΧΣ ... (ἀπὸ μεσεμβρίας ὁ Χριστός), који подсећа на пророчанство да ће Христос доћи са југа.¹⁹¹ Још одређенију илустрацију 3. стиха 3. главе књиге пророка Авакума показује грчки псалтир из XII века који се сада чува у Ватикану (Vatic. gr. 1927, f. 274^v). У том рукопису пророк је приказан како молитвено клечи пред гором на чијем се врху налази Богородица с малим Христом у наручју.¹⁹² Када су ликовне уметности у питању, треба поменути и то да се у ерминији Дионисија из Фурне разматрани стих препоручује као цитат на свитку пророка Авакума насликаног уз сцену Рођења Христовог.¹⁹³

Таб. II

На јужној страни куполе, иза пророка Јоне који својом појавом и текстом на свитку подсећа на скрушену молитву у утроби китовој, праображавајући тако страдање и Васкрсење Христово, насликан је пророк Јоил. Он држи свитак с цитатом 12. стиха 2. главе његовог списка.¹⁹⁴ Заправо, у питању је уводни део паримије читане на служби шестог часа Сиропусне среде, када се верни припремају за пост.¹⁹⁵ Богослужење шестог часа („тада се сећамо страшног Распећа господина Исуса Христа”) које се врши на тај дан припада великопосним и једнако је онима што се држе у седмицама Великог поста (Свете четрдесетнице).¹⁹⁶ У тумачењу Јоиловог стиха 2:12 свети Кирило из Александрије указује управо на приклањање посту и искреним молитвама, ради опраштања греха и спасења, као основном садржају пророчанства. Александријски богослов при том истиче: „А какав треба да буде вид молитве и обраћања к Њему, (пророк) јасно показује беседећи: *и сада говори Господ Бог наш: обрађиће се к мени свим срцем својим; нека, говори, буде остављено прошло и нека оде у заборав раније ... поново умилоствљује Бога њосиом и ѡрудом, ѡлачем и ригањем, због тога што ће оне који су почели да то чине зацело посетити потребно благостање и изобиље*”.¹⁹⁷ Овакво схватање Јоиловог стиха и његовог ширег текстуалног контекста срећемо и у сажетим тумачењима пророчких књига преведеним на словенски језик.¹⁹⁸ Сасвим је разумљиво да је оно било у пуном складу са смислом обележавања Сиропусне среде у оквиру црквеног кален-

¹⁸⁸ Cf. Памятники византийской литературы IV-IX веков, Москва 1968, 279. Тумачење Авакумовог стиха 3:3 дају и свети Андрија Критски (P. G., t. 97, col. 900 A); свети патријарх Герман (P. G., t. 98, col. 321 B), свети патријарх Тарасије (P. G., t. 98, col. 1493 A), свети Теодор Студит (P. G., t. 99, col. 725 C) и свети Теофилакт Охридски (P. G. t. 126, col. 880 B).

¹⁸⁹ Mercenier, *La prière*, II/1, 220.

¹⁹⁰ Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, II, 60, fig. 312, 313; Щепкина, *Миниатюры хлудовской псалтыри*, 154б; Walter, *Prophet Habakkuk*, 255-256.

¹⁹¹ У питању је вероватно игра речи, јер грчка реч ἡ μεσεμβρία, осим што означава јут, означава и подне, па се Христов лик у медаљону, приказан између сунца на истоку и на западу, може схватити као сунце у зениту.

¹⁹² Walter, *Prophet Habakkuk*, 256, fig. 7.

¹⁹³ The „Painter's Manual”, 29.

¹⁹⁴ Овај стих се јавља на свитку пророка Јоила у цркви Арханђела Михаила у Тари на Родосу, Паригоритиси у Арти, Старом Нагоричину, Дечанима или Раваници. Cf. Папамасторакис, „Αγιος Δημήτριος τοῦ Κατσοῦρη”, 438; idem, „Ὁ διάκονος τοῦ τρούλου”, 224; Popović, *The Prophets*, 131, n. 48.

¹⁹⁵ Mateos, *Le Typicon* II, 4, 5; Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 128, [34]; *Prophetologium*, L 3a; Лобковски, fol. 14^v; Дечани 141, fol. 23^r. Избор поменутог цитата за паримију читану баш на овај дан у јасној је вези са самим садржајем Јоиловог стиха 2:12 („Обрађиће се к мени ... и ѡсѡиће и ѡлачући и ѡжућећи”). Почетна фраза цитата на Јоиловом свитку у Ариљу (тако гл(агол)еть г(оспо)дъ) показује да је он преузет баш из Паримејника. У старословенском преводу интегралног текста Јоиловог пророштва та фраза има нешто другачији облик (cf. Туницкий, *Книги XII малыхъ пророковъ*, 36).

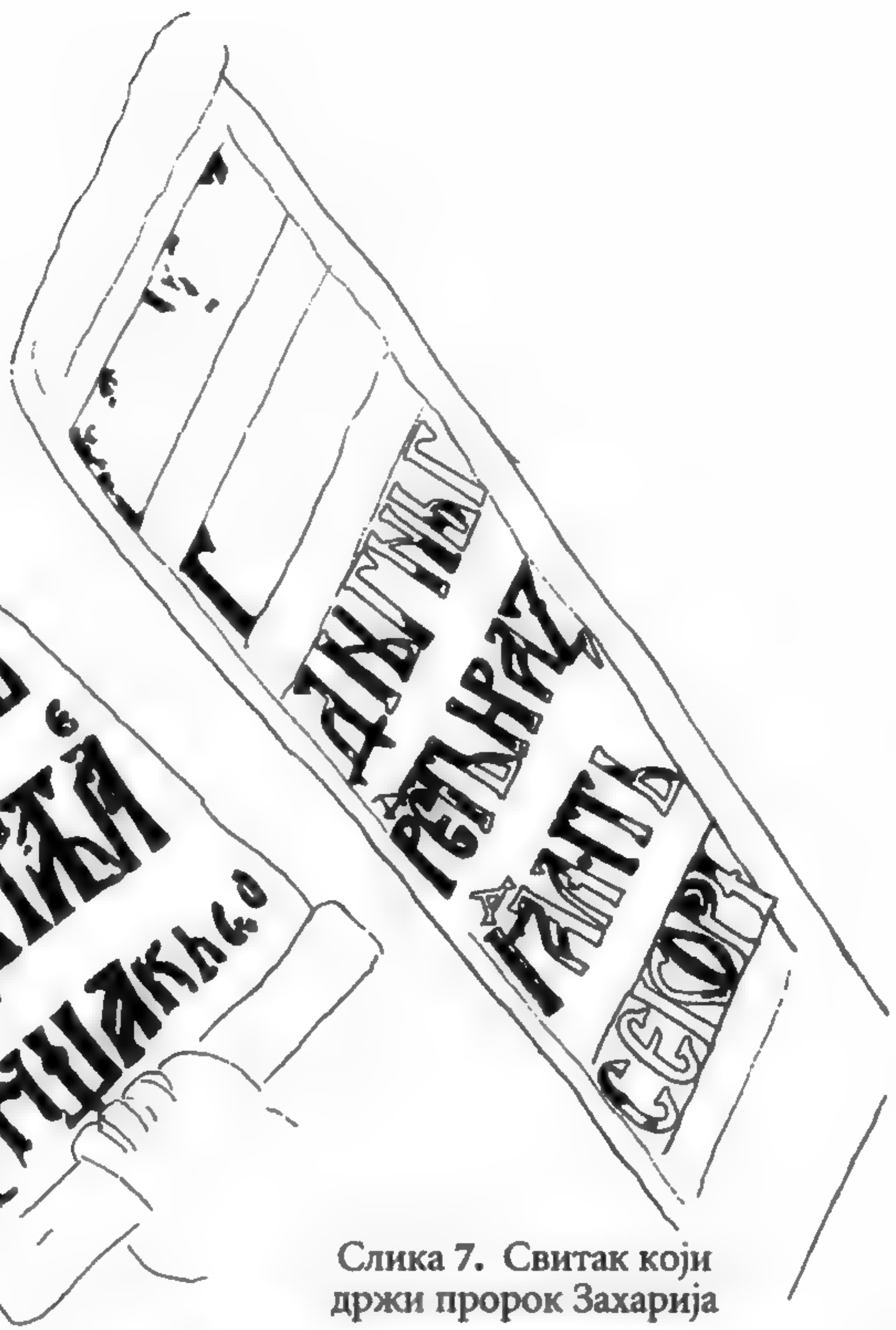
¹⁹⁶ Л. Мирковић, *Православна литургија*, II, посебни део (Дневна богослужења, итд.), Београд 1982³, 31; idem, *Хеортологија*, 145-146; X. Столић, *Православни свештеник*, II, Београд 1989, 655.

¹⁹⁷ Свети Кирило затим каже: „Но, неопходно је размислити о томе колико је велика сила поста: он умилоствљује Владику, утишава гнев, одвраћа грдњу, зато што ми, смирујући сами себе, сасвим успешно умирујемо гнев Божији, ако би био разјарен и узбуђен и раздражен против нас, и лако задржавамо руку онога који бије; ... открити срце и поверити мисао Богу – причинити немалу корист: то приводи к спасењу”. Cf. *Творения св. Кирилла*, ч. IX, 356.

¹⁹⁸ Туницкий, *Книги XII малыхъ пророковъ*, 37, 3, 25-30.



Слика 6 Свитак у руци пророка Малахије



Слика 7. Свитак који држи пророк Захарија

дара. У својим хомилијама посвећеним том дану свети патријарх Фотије велича благодати које произлазе из поста што прочишћава душу и тело, то јест проистичу из уздржавања од хране и греха, те упозорава да се само уз одрицања може задобити царство небеско.¹⁹⁹

Испод западног прозора аријског тамбура насликани су ликови још двојице пророка – Малахије и Захарије. На свитку првога од њих налази се подужи, прилично добро очуван текст, али оштећен у најзначајнијем делу, због чега није могао бити поуздано идентификован.²⁰⁰ Насупрот томе, свега неколико распознатљивих слова на пергаменту у руци другог пророка недвосмислено открива садржај записаног цитата. У питању је 1. стих 14. главе пророштва Захаријиног, исписиван сасвим ретко на свитку тог пророка у средњовековној уметности.²⁰¹ Тим стихом започињала је трећа паримија на вечерњој Вазнесења Господњег,²⁰² па се у први мах намеће помисао како је појава пророка Захарије требало да укаже, пре свега, на значај овога великог хришћанског празника. Међутим, пророк је насликан са српом у десници, својим уобичајеним атрибутом – симболом будуће казне Божије.²⁰³ Због тога би ваљало помишљати да је величање Вазнесења кроз Захаријину представу било повезано с подсећањем на Други Христов долазак.²⁰⁴ У српској средини значење Захаријине визије летећег српа, заправо свитка, као симбола праведне казне Божије (Зах. 5:1-4), било је добро познато. Теодосије у *Житију свештога Саве* говори о

¹⁹⁹ *The Homilies of Photius*, 223-235.

²⁰⁰ Тај нејасни текст Т. Папамасторакис и Љ. Поповић без икаквих озбиљнијих аргумената препознају као Малахија 3:1 (cf. Папамасторакис, 'Ο διάκοσμος τοῦ τροῦλου, 27, 241, 280; Поповић, *The Prophets*, 131), што, с обзиром на остатке натписа на свитку, сасвим сигурно није тачно.

²⁰¹ Т. Папамасторакис и Љ. Поповић погрешно идентификују тај цитат као Захарија 5:1. Cf. Папамасторакис, 'Ο διάκοσμος τοῦ τροῦλου, 27, 239; Поповић, *The Prophets*, 131.

²⁰² Mateos, *Le Typicon*, II, 126, 127; Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 138 [44]; *Prophetologium*, L 43c; Лобковски, fol. 142^v; Дечани 141, fol. 159^r (где је стих приписан пророку Исаји).

²⁰³ О Захаријиним српима, наговештају Страшног суда и кажњавању грешника cf. Stylianou, *Prophet Zechariah „the Sickle”*, 350. Мотив летећег српа јавља се и у Апокалипси Јовановој (14:14-17).

²⁰⁴ За снажну догматску везу Вазнесења Христовог и Другог доласка Господњег cf. Stander, *Fourth- and Fifth-Century Homilists on the Ascension*, 285.

томе како светитељ „подучаваше” Стреза „да не занемари страх Божији нити да се мисли поиграти с Богом преступљењем заклетве”, па истиче како му српски просветитељ „*сїомену и лейшећи срї, који виде Захарија, чија је дужина двадесет, а ширина десет лаката, којим ће клетвопреступник нераскајан пре смрти за казну бити покошен*”.²⁰⁵ Сасвим слично значење Захаријиног српа јавља се и у Теодосијевом *Заједничком канону Сїасу Хрисїу, Свейом Симеону и Свейом Сави*. У том песничком саставу српски писац вели: „Мач блистав с неба, натопљен крвљу, и *срї лейшећи шїю виде ѿрок, гнев твој, Господе, на сгрешитеље ꝑ оне што се ни пред одмаздом смрти не обраћају, као милостив ꝑ благосрдан одврати од нас молитвама светих својих*.”²⁰⁶ Пророчанство о кажњавању грешних препознавано је и у самом 1. стиху 14. главе Захаријине књиге, исписаном на пророковом свитку у Ариљу. Дидим Слепи, рецимо, у том стиху види недвосмислено предсказање о кажњавању грешника. Под „даном Господњим” он подразумева време када ће се „несрећа и казна сручити на преступнике”.²⁰⁷ Објашњење стиха Захарија 14:1 знатно је краће и непосредније везано за његов историјски контекст код светог Теодорита Кирског, али се по смислу не одваја битније од Дидимовог.²⁰⁸

Сабрани у тамбуру ариљске куполе, испод ликова старозаветних првосвештеника, мали пророци су својом појавом и текстовима исписаним на свицима појашњавали и даље образлагали тајну појаве отеловљеног Бога и благодатно спасење које је Он донео људском роду. У западном делу тамбура нашло се попрсје пророка Захарије „Срповица”. Оно је подсећало на србу Божију и злу коб која се била наднела и још увек стоји над грешним човечанством. Нејасан текст на свитку другог пророка насликаног у западном делу ариљске куполе – Малахије – измиче, нажалост, покушајима поузданог препознавања. Ако је добро прочитана кључна реч Малахијиног пророчанства – **разгравла(ть)** – јасно је, ипак, да је и овде у питању била претња неком казном и похаром упућена непослушнима и невернима. Нешто источније, на северу и југу куполе, место су добили ликови пророка Јоила и Авакума. Њихови стихови говоре о спремности милостивог Господа да услиши молитве оних који се у покајању одричу греха и о појави Бога који ће се родити управо у крилу изабранога али заблуделог народа да би донео спас свим вернима. На светој и светлој источној страни куполе нашли су се пророци Јона и Софонија. Кроз текстове на њиховим свицима победоносно су зазвучале речи вере и наде слабих, што су били већ прогутани грехом и смрћу, али су кроз Васкрсење Онога који пропућује путеве живота догледали неугасиву светлост. Распоређивању пророчких ликова и избору њихових текстова у Ариљу приступило се, по свему судећи, с доста пажње и планирања. Стога је разумљиво што, изгледа, нигде није дошло до приписивања неодговарајућих цитата пророцима, мада се то неретко догађало у средњовековним споменицима. Јона, Софонија и Авакум на својим свицима имају цитате који су се доста често јављали уз њихове представе у византијском сликарству. Текст исписан на свитку пророка Јоила среће се нешто ређе, док избор цитата на свитку пророка Захарије, а сасвим сигурно и на свитку Малахијином, представља прави изузетак. Чини се да и та неједнака популарност коришћених цитата на свој начин указује да се у њихов избор ушло с јасном идејом и да они нису преузимани механички.

в) Хрисїови ѿрародиѿељи и ѿророци у луцима ꝑ на ѿиласїрима ѿод куѿолом

Следећа велика целина старозаветних ликова из најизразитије просторне вертикале ариљског храма развијена је у потрбушју великих поткуполних лукова. Њој припадају две представе Христових прародитеља, тројице великих, двојице веома угледних и једног за сада непрепознатог пророка. Иако је та група фигура сама за себе идејно заокружена, она се тематски вишеструко везује како за суседне просторне и програмске садржаје тако и за већ описане старозаветне представе у куполи. Уз већину лично-

²⁰⁵ Теодосије, *Жиїија*, 182.

²⁰⁶ Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, 127. Мотив претеће Захаријине визије среће се још у ранијој словенској преводној књижевности. Тако, на пример, у *Слову о свешїенсїѿу* свети Григорије Богослов наводи: *Захарїѿ же пакы ꙗгда поманиѿ; то трасѿ сѿ срѿпа; (сѿ. XIII Словѿ Григорїѿ Богослова ѿ древнеславянскомѿ ѿреводѿ ѿо рукописи Имїерѿѿорскої ѿубличной библіѿеки XI ѿдка, криїѿико-ѿалеографическїѿ ѿрудѿ А. Будиловича, Санктпетербургѿ 1875, 151).*

²⁰⁷ Didyme l'Aveugle, *Sur Zacharie*, III, 978-979.

²⁰⁸ Cf. *Творенїѿ бл. Феодорїѿѿа*, ч. V, стр. 121. У Даничићевом преводу почетак 14. главе књиге пророка Захарије гласи: „Ево иде дан Господњѿ, и плијен ће се твој раздијелити усред тебе. Јер ћу скупити све народе на Јерусалим у бој, и град ће се узети, и куће оплијенити, и жене осрамотити, и половина града ће отићи у ропство...”

сти насликаних у луцима под кубетом нису сачувани натписи, али се оне углавном могу поуздано препознати на основу иконографске анализе и текстова на свицима које држе у рукама.

У потрбушју источног лука, који одваја олтарски простор од наоса, место су добиле фигуре Богородичиних родитеља Јоакима и Ане (сх. 2, бр. 18; сх. 1, бр. 19). Њихов положај у близини светилишта изабран је с доста разлога и следи већ устаљену и у монументалној уметности православних широко поштовану традицију. Наиме, приближавање ликова светог Јоакима и свете Ане олтарском делу храма може се пратити још у споменицима из X и XI века, ако не и раније. Током XIII и XIV столећа оно је постало готово опште место византијских тематских програма.²⁰⁹ При том су представе двоје светитеља могле бити насликане у некој од олтарских конхи, у непосредној просторној и идејној вези с Богородицом која држи дете Христа. Знатно чешће Јоаким и Ана су сликани на пиластрима и луковима пред главном олтарском апсидом. Приближени фигурама Богородице и инкарнираног Логоса, али и другим представама које су се, попут *Благовесџи* и нерукотворених Христових образа, односиле на тајну појаве Богочовека, ликови Јоакима и Ане јављали су се у зони приступа олтару као једна од најави и потврда реалности и претприпремљености чуда Отеловљења Господњег. О значају Богородичиних родитеља у припреми доласка Спаситеља, поред многих других хришћанских писаца, веома садржајно говори свети Јован Дамаскин. „Јоакиме и Ано, срећни пару! читава твар вама је захвална; са вама она је поклонила Творцу дар, од свих дарова изузетнији, предивну Мајку, једину достојну онога који ју је створио”, кличе песник из Дамаска, да би затим указао на чудо кроз које је неплодна жена Ана, родивши Мајку Божију, ослободила читав свет бесплодности. На крају он удивљено закључује: „Да, необјашњивом отеловљењу Божијем, пуном кротости, морала су претходити ова чуда.”²¹⁰ У Похвалној беседи посвећеној празнику Рођења Богородице цариградски патријарх Фотије даље развија овакве мисли. Он за ту прилику с реторским заносом вели: „Јер, данас је рођена Мајка Дјевица од неплодне матере и место за долазак Господа је приправљено; данас су везе неплодности разлабављене, и браве девичанства су запечаћене; јер уколико је неплодна и за рођење детета умртвљена утроба неочекивано изнела дивни плод, самом том чињеницом потврђена је непропадљивост девичанства и чудесна бременитост најављена је показаним делима; несумњиво, рођење без искуства брака јесте чудесна ствар, као што је то очување девичанства после порођаја; али неплодна жена која је затруднела у старости и родила надилази такође законе природе, и најављује рођење од Дјеве, ради којег је ово чудо и било учињено; данас је ... Јоаким назван оцем детета, и ми примамо као капару достојанство усвојења.”²¹¹ На сличан начин величају се свети Јоаким и света Ана у оквиру служби различитим Богородичиним празницима,²¹² али и у службама празницима везаним за Христово отеловљење. Све је то, наравно, оставило дубоког трага у ликовним уметностима. Представе Јоакима и Ане јављају се тако у разним деловима сликаних програма обележених темом Оваплоћења, па су се, рецимо, у витлејемској базилици нашле крај монументалне сцене *Рођења Христовог* у јужном трансепту.²¹³ У српској средини током XIII века, као ни у каснијим временима, обичај приказивања Богородичиних родитеља у непосредној близини олтара, међутим, није био нарочито негован. Због тога је важно запазити да се, осим у Милешеви, на таквом месту у сачуваним српским споменицима који претходе Ариљу ликови светих Јоакима и Ане могу пронаћи само још у параклису у Ђурђевим ступовима код Раса, о чијем је осликавању такође бринуо краљ Драгутин.²¹⁴

Са представама Богородичиних родитеља чврсто су идејно повезана четири старозаветна лика насликана у њиховој близини, у простору изнад олтарске преграде. Поменимо најпре фигуре пророка Јеремије и Исаије постављене на источну страну потрбушја бочних поткуполних лукова (сх. 2, бр. 25; сх.

²⁰⁹ Д. Мурики, *Η Παναγία καὶ οἱ Θεοπάτορες: Ἀφηγηματικὴ σκηνὴ ἢ εἰκονιστικὴ παράσταση*, ΔΧΑΕ 5 (1966-1969), 31-56; Dufrenne, *Mistra*, 11, 25, 41; N. Drandakis, *Les peintures murales des Saints-Théodores à Kaphiona (Magne du Péloponnèse)*, СА 32 (1984), 165-167, 169; Миљковић-Пепек, *Велјуса*, 156, 175; Тодић, *Грачаница*, 148-149; Палдаки-Оекланд, *Τό Ἅγιο Μανδύλιον*, 283-294; Lidov, *Ahtala*, 26-28; С. Кукиарис, *Ὁ Ἅγ. Νικόλαος τοῦ Βλαχιώτη*, in: *Αντίφωνον*, 247-248; M. Panayotidi, *Les peintures murales de Saint-Georges de Lathrino à Naxos*, ΔΧΑΕ 16 (1991-1992), 141, 146, 154; Jolivet-Lévy, *Sarradoce*, 61, 80-81, 124, 197, 199, 212, 274, 291, 343; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власнеле*, 139, 169, 178; Габелић, *Манасџир Лесново*, 63, 65; Димитрова, *Манасџир Мајкече*, 198, 199, etc.

²¹⁰ Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, 46-51 (нарочито 48-49), 92-97.

²¹¹ *The Homilies of Photius*, 165-166.

²¹² Скабаллановичъ, *Христјанскіе ѱраздники*, кн. 1, 49, 51-54, 68-69, 71-73, 85, et passim.

²¹³ Cf. Folda, *The Art of Crusaders*, 358.

²¹⁴ Живковић, *Милешева*, 11-12; Милошевић, Нешковић, *Ђурђеви ступови*, 60, сл. 38. У Градцу су Јоаким и Ана насликани у потрбушју западног поткуполног лука и припадају другачијој програмској целини. Cf. Поповић (Д.), *Српски владарски гроб*, 87-88.

1, бр. 20). Двојица пророка окренута су ка средишњем делу простора, заправо ка олтару ■ ликовима Јоакима и Ане, па у том правцу чине гест благослова ■ пружају свитке с цитатима чији садржај даје пун смисао описаним ставовима ■ покретима. На свитку пророка Јеремије исписан је 36. стих из 3. главе пророштва Варуховог,²¹⁵ док се на пергаменту у рукама Исаијиним нашао цитат из његове књиге – стих 11:1.²¹⁶ У питању су почечи две узастопне паримије читане у навечерје Рођења Христовог (4. и 5. чтење).²¹⁷ Не може стога бити сумње у то да су ова двојица визионара добила место у источном делу храма како би, уз остале ту насликане старозаветне личности, узвеличала тајну Отеловљења Спаситељевог. Томе у прилог говоре и тумачења поменутих стихова, нарочито Исаијиног, од многих светих отаца, попут Кирила Александријског, Василија Великог, Епифанија Кипарског, Јована Дамаскина, Андрије Критског, Козме Мелода, цариградског патријарха Тарасија, односно Исихија Јерусалимског.²¹⁸ Веома је речит и сам програмски контекст у којем су се у Ариљу јавили ликови двојице пророка. Поред несумњиве идејне повезаности тих представа са фигурама Богородичиних родитеља насликаним у истој зони, на потрбушју источног лука, погледу верника намеће се и њихова просторна и симболичка веза са *Благовесџи*-ма на западној страни источног пара пиластара, у зони испод Јеремијине и Исаијине фигуре. Мисао о Отеловљењу Божијем била је снажно наглашена у програму виших зона источног дела поткуполног простора у Ариљу, где се на источном зиду нашла представа *Срејшења Господњег*.²¹⁹ Та мисао је, без сумње, била идејни стожер око којег су груписане иконографске теме у овом делу цркве. Иначе, Исаија и Јеремија – двојица великих пророка – веома су често у византијској монументалној уметности приказивана у пару,²²⁰ при чему се њихови ликови, као у Ариљу, могу наћи и на прилазу олтару, обично на потрбушју тријумфалног лука, над иконостасом.²²¹

Таб. 9 и 10

У непосредној близини поменутих *Благовесџи*, а испод ликова Богородичиних родитеља, насликана су на источном пару пиластара два старозаветна цара, пророка и прародитеља Христова. Мудри Соломон добио је место на јужној страни северозападног пиластра (сх. 2, бр. 26), крај лика арханђела Гаврила, а цар Давид наспрам представе свога наследника (сх. 1, бр. 27), уз Богородицу која прима благу вест, осење-на Духом Светим. Овакав положај двојице старозаветних царева у тематском програму храма представљао је сасвим уобичајену појаву у позновизантијском периоду. Иначе, пракса заједничког представљања царева Давида и Соломона, као нека врста топоса којим се указивало на историчност Христовог отеловљења, установљена је још негде у првој половини X века.²²² Дубљу идејну везу ликова пророка Давида и Соломона са *Благовесџи*ма у Ариљу показују пре свега текстови исписани на свицима које ови јудејски цареви и прародитељи Господњи држе у рукама. Стих на свитку млађег пророка преузет је из Соломонових Мудрих изрека (9:1).²²³ Он је чинио почетак паримије читане током служби већем

²¹⁵ Многи средњовековни писци, било грчки било словенски, сматрали су књигу Варухову додатком књизи Јеремијиној и цитирали су Варуха под Јеремијиним именом, а оваква пракса била је готово редовна и у паримејницима [cf. P.-M. Bogaert, *La tradition des oracles et du livre de Jérémie, des origines au moyen âge: essai de synthèse*, Revue théologique de Louvain 8 (Louvain 1977), 305-328; Aubineau, *Les Homélies d'Hésychius de Jérusalem*, I, 178; Mateos, *Le Typicon*, I, 150, 151; *Prophetologium*, L 1e; Војводић, *Прилог*, 93, н. 7]. Не чуди стога што је Варухов стих 3:36 веома често исписиван на свитку пророка Јеремије у монументалном сликарству (cf. Gravgaard, *Inscriptions*, 63-64 (124); Porović, *The Prophets*, 135; Папамасторакис, "Ἀγὸς Δημήτριος τοῦ Κατσοῦρη, 438; Војводић, *Прилог*, 93, н. 7; Привалова, *Російсь Тимощесубани*, 31; Папамасторакис, "Ὁ διάκοσιος τοῦ τρούλου, 209; Лордкипанидзе, *Цаленджиха*, 33-34). Он је само по изузетку могао бити приписан неком другом пророку, као што је то случај са Језекиљом у Капели палатини у Палерму (cf. Demus, *Norman Sicily*, 64).

²¹⁶ За ретке примере исписивања овог стиха на свитку пророка Исаје cf. Папамасторакис, "Ἐνα εἰκαστικό ἐγκώμιο του Μιχαήλ Ἡ Παλαιολόγου, 226; Поповић, *Фигуре пророка*, 451.

²¹⁷ Mateos, *Le Typicon*, I, 150, 151; Rahlf, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 126 [32]; *Prophetologium*, L 1d, 1e; Лобковски, fol. 2^v, 3^v; Дечани 141, fol. 4^v, 5^r. У приручнику Дионисија из Фурне ти стихови (Јеремија, заправо Варух, 3:36 ■ Исаија 11:1) помињу се као пратећи пророчки цитат уз сцену Рођења Христовог (cf. Denys de Fourn, *Manuel*

d'iconographie chrétienne, ed. A. Papadopoulos-Kérameus, St.-Petersbourg 1909, 274).

²¹⁸ Cf. *Творенія св. Кирилла*, ч. VI, 333-335; *Творенія св. Василија*, ч. II, 284; P. G., t. 43, col. 488 C; t. 96, col. 681 B; t. 97, col. 869 A; t. 98, col. 481 B; t. 98, 1492 C; Aubineau, *Les Homélies d'Hésychius de Jérusalem*, I, 203.

²¹⁹ О значењу те представе cf. стр. 72.122.

²²⁰ Cf. Лазарев, *О російски Софии Новгородской*, 46-48; Kitzinger, *St. Mary's of the Admiral*, pl. I; Папамасторакис, "Ἡ σημασία τῶν προφητῶν, 72, 80, Σχέδ. 1; Привалова, *Російсь Тимощесубани*, 30, 183-184, н. 38; Орландос, "Ἡ Παρηγορήτισσα, 116, 121-122; Габелић, *Манасџир Лесново*, 52, 57; Лордкипанидзе, *Цаленджиха*, 33-34, etc.

²²¹ Рецимо у Карабаш килисе у Соганли, Светом Николи у Мелнику или у Светом Јовану у Мистри. Cf. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 269-270; Н. Б. Драндакис, "Ὁ Ἀι-Γιαννάκης τοῦ Μυστρά, ΔΧΑΕ 14 (1987-1988), 64, 66, εἰκ. 7, 16, 19.

²²² Cf. A. Kartsonis, *Middle Byzantine Images of Christ's Davidic Ancestry*, in: *Tenth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers*, Cincinnati 1984, 59.

²²³ Исти цитат налази се на свитку пророка Соломона у Светој Софији у Новгороду, Каранлек килисе у Кападокији, Панагији Мириокефалон на Криту, Светом Георгију у Кити (Мани), Панагији Аракоитиси у Лагудери, Курбинову, Цамбазли килисе у Кападокији (апсидални лук), Милешеву (уз *Благовесџи*), Светим апосто-

броју Христових и Богородичиних празника, међу којима су биле и Благовести.²²⁴ Према тумачењу светог Иполита, тај стих утврђује и разјашњава тајну Христовог оваплоћења од Дјеве као основу евхаристије, док песник Теофан Грапт види управо Богородицу у улози храма у којем је Премудрост саздала свој дом ради спасења људи.²²⁵ На свитку пророка Давида нашао се псалм 45:10 (XLIV, 11), а он прати представе цара псалмопевца и у многим другим византијским и српским црквама.²²⁶ Тај стих је такође читан на богослужењу неким Богородичиним празницима, као и на часовима повечерја пред Рођење Христово.²²⁷ Ерминија Дионисија из Фурне препоручује га управо за пратећи пророчки текст уз представу *Благовести*.²²⁸

Јасна повезаност 10. стиха 45. псалма са Блавестима може се у византијском сликарству и богословској литератури пратити још од IX века. Као илустрација поменутог стиха у древним грчким псалтирима, на пример, често се јавља сцена *Благовести* крај које стоји цар Давид и благосиља Богородицу.²²⁹ Важно је стога приметити да је и у Ариљу цар псалмопевац насликан управо док пружа руку с гестом благослова према суседној представи Богородице. Како читаву ту „сцену” ваља разумети, показује нам хомилија ученог патријарха Фотија посвећена Блавестима. У њој цариградски светитељ надахнуто беседи: „Из истог разлога Давид, прародитељ Бога, док држи своју духовну лиру, изгледа као да у својој души игра на веридби кћери, и пребира пророчким прстима по жицама псалмода, свирајући слатку песму, ону која је достојна Дјевиних брачних одаја, и носи спасење читавом свету: чуј, кћери, погледај и обрати ухо своје, заборави народ свој и дом оца својега... (Пс. 45:10); чуј, кћери, и приклони ухо своје Гавриловој благој вести...; чуј, кћери, и прими послушно ствари зачећа (...).”²³⁰ Изгледа, међутим, да дубоку идејну повезаност цитата исписаног на свитку пророка Давида са стихом Соломоновим, који у Ариљу указује на Богородицу као на храм Премудрости, откривају и тумачења неких старијих отаца цркве. Свети Јован Златоусти, Атанасије Александријски и Василије Велики, рецимо, у „кћери” из 10. стиха 45. псалма препознају управо хришћанску цркву.²³¹ Када је српско сликарство у питању, вреди истаћи да су се већ у Милешеву и Сопоћанима пророци Давид и Соломон појавили крај сцене *Благовести* с оним истим цитатима које имају на свицима у Ариљу, и да цар Давид у тим старијим српским примерима такође руком указује на Богородицу.²³²

Низ ариљских старозаветних представа настављао се у западном делу централног простора храма, где су у западном луку и на западној страни бочних поткуполних лукова била насликана још четворица пророка. Као својеврсни пандани светом Јоакиму и светој Ани, на потрбушју западног лука представљени су пророци Илија и Јелисеј (сх. 2, бр. 23; сх. 1, бр. 22). Они заузимају фронталан став и гледају један ка

лима у Пећи, Сопоћанима (уз *Благовести*), Перивлепти Охридској, Богородици Одигитрији у Пећи, Леснову, Панагији Олимпиотиси у Еласону, Марковом манастиру или Раваници. Cf. Лазарев, *О росийски Софии Новгородской*, 44, н. 89; Папамасторакис, *Η σπηλαιότατος των προφητων*, 87; idem, *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου τοῦ Ἀγίου Γεωργίου (Ἐπισκοπῆς)*, 151-152; idem, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλλου*, 191; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 206; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 197, pl. 120; Живковић, *Милешева*, 8; Пећка њашијаришија, сл. 133; Живковић, *Сопоћани*, 11; Поповић, *Фигуре пророка*, 448; Габелић, *Манасијин Лесново*, 161.

²²⁴ Matheos, *Le Typicon*, I, 4, 5, 18, 19, 138, 139, 222, 223, 254, 370, 371; II, 186; Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 138 [44], 140 [46], 143 [49], 144 [50], 145 [51], 152 [58], 158 [64]; *Prophetologium*, I, 63c;

²²⁵ В. Брюсова, *Толкование на IX ѿриѣчу Соломона в Изборнике 1073. г.*, in: *Изборник Свяѣослава 1073. г. Сборник свѣдѣній*, Москва 1977, 292-306, нарочито 299, 302-303. И. В. Ягичъ, *Служебныя минеи за сенѣбрь, окѣбрь и ноябрь въ церковно-славянскомъ ѡеводе ѡ русскимъ рукописямъ (1095-1097)*, СПб 1886, 378.

²²⁶ У питању су обично пророкови ликови насликани у куполи, али и они приказани на апсидалном луку, или источном пару стубаца уз представу *Благовести*, као што је у Цамбазли килисе у Кападокији, Ђефалу, Милешеву, Сопоћанима, Краљевој цркви у Студеници, Старом Нагоричину, Каленићу, итд. Cf. Лазарев, *О росийски Софии Новгородской*, 42-43, н. 82; Папамасторакис, *Η σπηλαιότατος των προφητων*, 73; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 198-199, н. 655; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 197, pl. 120; Живковић, *Милешева*, 9; Живковић,

Сопоћани, 12; Поповић, *Фигуре пророка*, 448; Папамасторакис, *Ἐνα εἰκαστικὸ ἐκώμιον τοῦ Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου*, 226, н. 22; Бабић, *Краљева црква*, 110; Тодић, *Сѣверо Нагоричино*, 75, 98; Папамасторакис, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλλου*, 188; Симић-Лазар, *Каленић*, 170.

²²⁷ Mercenier, *La prière*, II/I, 79, 183-184;

²²⁸ *The „Painter’s Manual”*, 31, 84.

²²⁹ Щепкина, *Минијатюры Хлудовской ѡсалѣири*, 45a; Der Nersessian, *L’illustration des psautiers grecs du moyen âge*, II, 31, fig. 92; Dufrenne, *L’illustration des psautiers grecs du moyen âge*, I, 25, 58, pl. 8, 51; Бабић, *Краљева црква*, 110.

²³⁰ *The Homilies of Photius*, 143-144. О догматским везама 10. стиха 45. псалма с тајном Благовести у текстовима старијих светих отаца cf. Покровскиј, *Евангелије*, 20-21.

²³¹ P. G., t. 55, col. 200; *Творенія иже во свѣдѣнѣхъ оѣца нашего Афанаѣя Великаго, Архїеѣискоѣа Александріѣскаго, часть IV, Свято-Троицкая Сергіѣва лавра 1893*, 153-154; *Творенія св. Василия*, ч. II, 273; Jagić, *Словѣньскѣ псалѣтьрь*, 222; idem, *Supplementum psalterii bononiensis*, 88.

²³² Cf. нап. 220, 217 supra. Двојица старозаветних царсва добила су место на тријумфалном луку, крај представе *Благовести* и у Студеници, на сликарском слоју из 1208/1209, али је Давидов лик пресликан у XVI веку, док се на свитку цара Соломона налази цитат из Прича Соломонових 31:29. Cf. Ђорђевић, *Наѣиѣи на свицима и књигама*, IV, 13; Николић, *Конзерваторски запис*, 40, сх. 1, 2.

другоме, а у рукама немају развијене свитке с текстовима. Не држе их вероватно стога што нису били творци канонизованих пророчких списа, иако се у византијском зидном сликарству готово редовно сликају са ротулусима на којима су исписани различити цитати из Књига о царевима.²³³ Управо је на стиховима Друге (Четврте) од тих књига (2:1-15), где се описује Илијин и Јелисејев пут од Галала до Јордана, прелазак реке и Илијин одлазак у небо, и била заснована традиција према којој су ти пророци приказивани један крај другог или један наспрам другог у различитим просторима византијских храмова.²³⁴ Због тога је сасвим сигурно да су у Ариљу, иако немају свитке с текстом дијалога на Јордану, пророци Илија и Јелисеј били насликани као парњаци како би призивали у сећање догађаје што су се одиграли крај вода свете реке.

Нарочиту пажњу тумача старозаветне историје заокупљао је чудесан прелазак Илије и Јелисеја преко Јордана, у чему су видели праобраз Крштења Христовог.²³⁵ Још више интересовања они су показивали за Илијин узлазак на небо и бацање плашта ученику, као префигурације Вазнесења и Силаска Светог Духа. Поређење Илијиног дизања на небо и бацања милота са великим новозаветним догађајима – Вазнесењем и Духовима – јавља се већ код светог Јована Златоустог и његових савременика.²³⁶ Оно је касније наставило да живи у апокрифима²³⁷ и богослужбеној поезији. У химни посвећеној пророку Илији свети Роман Мелод, рецимо, вели: „Тако се Илија, када је подигнут на небо, јавио као слика будућег; Тесвићанин је, каже Писмо, био подигнут ватреним кочијама, а Христос се дигао међу облацима и силама; први је послао са небеске висине свој милот Јелисеју, а Христос је послао својим апостолима Светог Бранитеља...”²³⁸ На јутрењу Вазнесења, у 5. песми канона, истиче се, такође, да су „страшно Божанско Вазнесење са висина Маслинске горе ... префигурирале кочије пророка Илије које се пењу на небо”.²³⁹ Да здружене представе пророка Илије и Јелисеја у западном делу ариљског поткуполног простора заиста треба схватити као својеврсно подсећање на тајне Вазнесења Господњег и Силаска Светог Духа,²⁴⁰ уверава нас, са своје стране, и лик пророка Језекиља насликан на западном делу потрбушја јужнога лука (сх. 1, бр. 21). Тај пророк стоји полуокренут надесно, с беседнички подигнутом руком у истом правцу. Јасно је зато да он комуницира са другим старозаветним ликовима у овом делу поткуполног простора, пре свега са Илијом и Јелисејем. На свитку који пророк Језекиљ држи у рукама исписан је стих из његове књиге (36:24),²⁴¹ редовно читан као паримија (3. чтење) на вечерњој у суботу Педесетнице,²⁴² па је најнепосредније био повезан са прослављањем Силаска Светог Духа. Приметимо да ће до здруживања пророчких ликова на истоветним идејним основама долазити и много касније. У куполи Нове Павлице пророк Језекиљ представљен је с поменутиим цитатом (Јз. 36:24) крај фигуре пророка Јелисеја, која се опет налази наспрам представе Илијине, а у руци држи свитак с текстом из IV (II) Књиге о царевима (стих 2:12), као подсећање на старозаветну префигурацију Вазнесења Христовог.²⁴³

На западној страни ариљских поткуполних лукова дошло је, дакле, као и на источној, до групирања неколико старозаветних ликова са жељом да се искажу и нагласе одређене идеје. Оштећење грчког текста на свитку препознатог пророка са западне стране потрбушја северног лука не дозвоља-

²³³ Gravgaard, *Inscriptions*, 35-39 (48-50, 52-57); Поповић, *Фигуре пророка*, 456-457, н. 112-113, 123-125; Папамасторакис, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 198, 201.

²³⁴ Cf. Војводић, *Прилог*, 96 н. 8. Осим примера побројаних у цитираном раду види и оне поменуте код: Skawtan, *The Development*, 160, 170, 175; N. Pansélinou, *Peintures murales du XII^e siècle en Argolide. Les églises des Taxiarches et de Saint-Jean le Théologien*, ΔΧΑΕ 16 (1991-1992), fig. 14-16; P. Kostovska, *The Prophetic Figures and Their Quotations in the Church of St. Nicolas in Varoš, near Prilep. The Symbolism of Their Meaning*, Балканославика 25 (Прилеп 1998), 163-165, сл. 2-3; Stylianou, *Cyprus*, 68; Поповић, *Фигуре пророка*, 462; eadem, *Hitherto Unidentified Prophets*, 43, н. 108; eadem, *The Prophets*, 134; Габелић, *Манастир Лесново*, 52, 57-58. Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, I, 102.

²³⁵ Daniélou, *Bible et liturgie*, 136-155; Lundberg, *La typologie baptismale*, 148-149. У складу са тим, одломци из II (IV) књиге о царевима, 2, 4-16 и 2, 19-22, читани су као 5. и 12. паримија на вечерњој Богојављења (cf. Mateos, *Le Typicon*, I, 176-177; Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 127 [33]).

²³⁶ Stander, *Fourth- and Fifth-Century Homilists on the Ascension*, 274-275. Објашњавајући суштину Вазнесења Христовог, Златоусти истиче

да је Илија био узет на небо у огњеним колесницама, а да се Исус вазнео на облаку, па затим примећује: „Илија је при узласку спустио милот на Јелисеја, а Исус који се узнео, послао је доле дарове на ученике, што су начинили не једнога пророка, но мношину Јелисеја...” (P.G., t. 49, col. 450)

²³⁷ С. А. Жебелев, *Иконографическія схемы Вознесения Христова и источники ихъ возникновения*, in: Сборникъ Н. П. Кондакова, 8.

²³⁸ Romanos le Mélope, *Hymnes*, I, 340-341.

²³⁹ Mercenier, *La prière*, II/I, 349.

²⁴⁰ О снажној догматској вези између Вазнесења и Силаска Светог Духа на апостоле cf. стр. 69-71 infra.

²⁴¹ С тим цитатом на свитку пророк Језекиљ је у монументалном сликарству приказиван прилично ретко. Cf. Popović, *The Prophets*, 135, н. 85; Папамасторакис, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 212.

²⁴² Mateos, *Le Typicon*, II, 136, 137; Rahlfs, *Die alttestamentlichen Lektionen*, 139 [45]; *Prophetologium*, I, 45c; Лобковски, fol. 145^v; Дечани 141, fol. 162^v.

²⁴³ Cf. Popović, *Hitherto Unidentified Prophets*, 36, 39, 40-41.

ва нам да спознамо све појединости овакве поделе.²⁴⁴ Међутим, оно нас ипак не спречава да у основним цртама схватимо смисао избора и распореда старозаветних представа у поткуполном простору храма. Ако је две прародитељске и две пророчке фигуре с источне стране лукова објединило величање тајне Отеловљења Христовог, дакле доласка на земљу и очовечења Бога, онда бар тројица од пророка приказаних на западној страни кроз предсказања говоре о одласку инкарнираног Господа у небо и силаску Светог Духа. Они проричу уздизање *обожене људске природе* од адских дубина до трона Свевишњег, да би се оданде излила благодат на човечанство. У поткуполним луцима моравичког катедралног храма на тај би начин биле дијалошки супротстављене две изузетно важне мисли православног богословља. Наиме, пуним гласом би биле узвеличане управо оне две тачке Христове икономије спасења кроз које је остварено измирење човечанства и Бога, саједињење неба и земље. Многи хришћански писци сведоче управо о томе како је кроз Отеловљење, с једне стране, и кроз Вазнесење Христово и Силазак Светог Духа, са друге, избрисана граница која је одвајала човека од Бога и земљу од небеса. Јер, у Христу је „стари човек” промењен у „небеског човека” и уздигнут са Њиме у небо, а граница која је раздвајала овоземаљски свет од небеског укинута је.²⁴⁵ Свети Јован Златоусти у складу с тим беседи: „Спаситељ је дошао на земљу и, долазећи, донесе Духа Светог, а узлазећи на небо, узнео је тело свето, да би свету дао залог спасења: силу Духа Светог...; и тако, имамо као залог Њега – на небу, заправо тело Његово, од нас позајмљено, и на земљи Духа Светог, који пребива с нама”.²⁴⁶ Захваљујући пребивању Бога Логоса у људском телу, вазношењу тога обоженог тела у небо и силаску Светог Духа, извршено је, према учењу светих отаца, заправо сједињавање земаљске са небеском скинијом и васпостављено је над двома црквама свештеноначелство Великог првосвештеника – Христа.²⁴⁷ О злој коби која се била надвила над грешни људски род и о потреби његовог спасења кроз појаву тог Великог архијереја – отеловљеног Бога – говори на свој начин и низ пророчких попрсја у најнижој зони куполе. Тамо је, међутим, у први план истакнут значај Христове божанствене моћи да устане из мртвих и васкрсне све оне што су били спремни да следе његов пут. Најзад, у горњој зони тамбура узвеличан је Христос као Вечни и Мистични првосвештеник који је кроз велике, а људском уму непојмљиве тајне извршио читаву ту икономију спасења и чије пребивање у небеским висинама јесте залог вернима да се кроз земаљски део његове цркве може задобити благодат вечног живота. Фигуре старозаветних личности приказане на потрбушју поткуполних лукова моравичке катедрале као носиоци сложених богословских порука нису, дакле, програмски комуницирале само са појединим представама у непосредној близини (*Благовести* и ликови цара Соломона и Давида). Оне су чиниле јединствену идејну целину и са старозаветним садржајима из куполе, са којима су се смисаоно допуњавале, градећи јединствену богословску структуру.

* * *

Смештање и груписање по категоријама већег броја старозаветних личности у неколико зона куполе и поткуполног простора представља пажње вредну необичност тематског програма ариљске цркве. Из те групе представа треба на изврстан начин издвојити фигуре цара Давида и Соломона. Оне су се нашле на свом уобичајеном програмском месту, па су превасходно услед стицаја повољних околности биле идејно прикључене већој целини старозаветних ликова. На први поглед, исто би се могло рећи и за фигуре друго двоје прародитеља – Јоакима и Ане. Ипак, оне су просторно иконографски и идеј-

²⁴⁴ Овог пророка немогуће је препознати на основу иконографске анализе. Cf. Popović, *The Prophets*, 136.

²⁴⁵ Cf. *Homélies Pascales, I, Une homélie inspirée du traité sur la Paque d'Hippolyte*, SC 27, Paris 1950, 186-188; Јустин, *Догматика*, II, 333-341, 594-609; M. Lot-Borodine, *La déification de l'homme selon la doctrine des Pères grecs*, Paris 1970, passim; C. Andronikof, *Le ciel et la terre*, in: *L'Église dans la liturgie*, 1-18; Stander, *Fourth- and Fifth-Century Homilists on the Ascension*, 283-284. Вазношење људске природе на небо било је логична последица њеног обожења приликом Оваплоћења, па се 25. децембра на божјој служби пева: „Данас Бог на земљу сиђе; и човек на небо узиде” (Јустин, *Догматика*, II, 337), док се на служби Вазнесења Господњем (јутрење, седален) поје: „Превечни и беспочетни Бог, ону природу људску коју узео на себе, обоготворивши на тајанствен начин данас узнесе на небо” (Јустин, *Догматика*, 607), јер

„нико се не попе на небо осим онога који сиђе с неба, Син човечији” (Јн. 3:13-14; cf. et Ефес. 4:9-12).

²⁴⁶ P.G., t. 52, col. 789. У свом Слову на Рођење Христово Златоусти истиче да сада људи могу без страха да беседе с анђелима, јер „Бог је дошао на земљу, и човек на небо, све се сјединило” (P.G., t. 56, col. 391).

²⁴⁷ Bornert, *Les commentaires*, 65, 81; Grégoire de Nysse, *La vie de Moïse*, 84-91 (нарочито 85); J. Daniélou, *Platonisme et théologie mystique. Essai sur la doctrine spirituelle de saint Grégoire de Nysse*, Paris 1954, 171-182 (нарочито 181); Cabasilas, *Explication de la Divine liturgie*, 164-148). О кључном значају Отеловљења Христовог и Вазнесења за испуњење његовог Првосвештества cf. поглавља *La sacerdoce de Jésus et l'Incarnation* и *La Résurrection, l'Ascension et le Sacrifice du Christ* у књизи Lécuyer, *Le Sacerdoce*; Војводић, *О ликовима првосвештеника*, passim.

но знатно чвршће повезане са представама великих пророка у потрбушју поткуполних лукова. Појава већег броја старозаветних ликова на лучним површинама средишњег дела византијских, па и српских храмова није представљала ретку појаву, нарочито када је у куполи било сликано монументално Вазнесење. Тада су, као у Милешеви, Светим апостолима у Пећи, Сопоћанима²⁴⁸ и Жичи, фигуре или попрсја пророка „спуштани” у лукове, односно на бочне поткуполне зидове. Иако ариљску куполу није заузимала представа Вазнесења, било је доста разлога за „потискивање” пророчких ликова у луке под кубетом. Пресудан утицај имала је жеља творца тематског програма да због остварења посебних програмских замисли у највишој зони тамбура окупе и истакну чак шесторицу старозаветних првосвештеника, што је јединствено и веома занимљиво решење. Значајну улогу у распоређивању старозаветних представа имала је и особена уобличеност унутрашњег простора моравичке катедрале. Уски ариљски тамбур није дозвољавао да у једној зони његовог живописа буде приказано више од шест фигура, док је, рецимо, у осмостраној градачкој куполи било насликано у низу чак шеснаест пророчких ликова. С друге стране, издуженост кубета у Ариљу омогућила је увођење додатне зоне, зоне попрсја, у којој су место добили мали пророци. По томе ариљски сликани програм такође представља реткост.²⁴⁹ Број пророчких ликова у куполи моравичке саборне цркве на тај начин је удвостручен, али ни то није могло задовољити повећано интересовање за старозаветне теме крајем XIII века. Посегнуло се зато за решењем добро познатим из старијих византијских и српских цркава. Представе двоје Христових прародитеља и четворице пророка, од којих су тројица велики, спуштене су нешто ниже, нашавши место у поткуполним луцима.²⁵⁰

Када се проуче генеза и идејне основе сложеног распореда старозаветних ликова у куполи и поткуполном простору, постаје сасвим јасно да, и поред извесне слабије просторне повезаности, сви ти ликови припадају јединственој тематској целини, „разапетој” дуж најизразитије просторне вертикале у Ариљу. На извесно „расипање” и пренаглашену вертикалну организацију ове целине утицале су свакако издуженост поткуполног дела грађевине и потреба да у њему буде размештен већи број сцена христолошко-теотоколошког циклуса. Са тим сценама фигуре Христових прародитеља и пророка, међутим, нису биле непосредније повезане. Осим у случају *Благовести*, крај којих су сликани цареви Давид и Соломон, и можда *Срећења*, непосредне идејне везе између сцена Христолошко-теотоколошког циклуса и пророчких фигура нису биле успостављане.²⁵¹ Својим ставовима гестовима и размештајем, као и садржајем текстова исписаних на свицима, ликови пророка не дозвољавају могућност препознавања таквих веза. Пророци Исаија, Јеремија и Језекиљ, рецимо, леђима су окренути сценама *Издајства Јудиног* и *Уласка у Јерусалим*, крај којих су сликани, а цитати исписани на ротулусима у њиховим рукама никако се не могу повезати са овим јеванђеоским догађајима. Далеко непосредније но за христолошке сцене, ликови пророка и прародитеља Господњих идејно се везују за симболику оних простора храма у којима су и крај којих су сликани (купола, олтар). Ипак, старозаветне представе у поткуполним луцима Ариља нису деловале као некакво „страно тело” међу темама из средишњег дела цркве, као што ни ликови из куполе нису били идејно одсечени од остатка програма, посвећеног новозаветним садржајима. Развијајући свој богати богословски дискурс, творци иконографског програма моравичке катедралне цркве

²⁴⁸ У сопоћанској куполи живопис је потпуно пропао, али се о њеном некадашњем иконографском програму може поуздано судити, с обзиром на то да су у своду олтара, месту где се по правилу слика Вазнесење, биле насликане сцене Христових посмртних јављања, и да су представе шеснаесторице пророка и првосвештеника биле померене из тамбура у поткуполне луке. Cf. Живковић, *Сопоћани*, 8-9, 14-15.

²⁴⁹ Popović, *Some New Observations*, 40; eadem, *The Prophets*, 121. Под фигурама стојећих профета нашле су се пророчке бисте и у куполама моравских цркава Јошанице (Р. Николић, *Прилог истраживању живописа манастира Јошанице*, Саопштења 9 (1970), 133-134, сл. 4-5) и Руденице (на основу теренских бележака). У Марковом манастиру бележи се сасвим слична појава, само што су у нижој зони тамбура, уместо попрсја, насликане полуфигуре пророка (Millet, *Velmans, La peinture*, IV, fig. 140).

²⁵⁰ Због знатнијег смањења волумена куполе могло је доћи и до померања свих пророчких представа у поткуполне лукове. Cf. Restle, *Kleinasien*, t. II, no. XVIII, XXII, Abb. 161, 167-170, 218, 223.

²⁵¹ Успостављању оваквих веза тежи Љ. Поповић, али то чини на основу једног броја погрешно идентификованих цитата и без правог методолошког утемељења. Ова ауторка, рецимо, покушава да доведе у идејну везу представу пророка Малахије у тамбуру куполе са ликом светог Јована Крститеља у зони стојећих фигура, а Исајин лик из поткуполног простора повезује и са *Лозом Јесејевом* у припрати. Она такође доводи у везу пророка Јеремију, на источној страни северног поткуполног лука, који цитатом на свом свитку прославља Рођење Христово, с наводно непознатом сценом на северном зиду олтара, заправо са *Силаском у ад*. И у неким другим случајевима (пророк Језекиљ) поменута ауторка претпоставља везе са уништеним сценама чија локација није поуздано утврђена, док у извесним примерима (пророци Јоил и Захарија) отворено признаје да се непосредна идејна спона са христолошким сценама не може успоставити. Cf. Popović, *The Prophets*, 132-133, 136.

послужили су се представама библијских личности да би пружили учену поуку и појаснили смисао највећих тајни и догађаја икономије спасења. Својим дескриптивним језиком о тим догађајима су истовремено, али засебно, сведочиле и сцене Христорошког циклуса и симболичке представе у наосу и олтару. Стога ликови прародитеља и великих пророка, спуштени у ниже зоне поткуполног простора услед особених пропорција аријске грађевине, не указују на значење појединих христорошких сцена крај којих су били сликани, као што је то често случај у византијским и српским црквама. Заједно са свим осталим старозаветним ликовима, они откривају дубљи смисао укупне христорошке драме.

Ликови јеванђелиста у пандантифима и натпис о живописању цркве у прстену тамбура

Поред низа старозаветних представа, у куполи и поткуполном простору моравичке катедрале нашли су се садржаји чија се појава у овом делу српских храмова крајем XIII столећа може разумети као плод традиције – било опште православне, било помесне српске. У пандантифима су тако насликане фигуре јеванђелиста, а у основи тамбура место је добио натпис о осликавању цркве.

а) Ликови јеванђелиста

Обичај представљања четворице јеванђелиста као најзначајнијих сведока земаљског живота Христовог у сферним троугловима под куполом византијских храмова добро је познат и може се спорадично пратити још од X и XI века,²⁵² а већ током XII и XIII столећа постаје широко прихваћен. Најстарија сведочанства о том обичају, она из X века, сачувана у пећинским црквама Кападокије с умањеним клесаним пандантифима, обележена су применом једноставних фронталних попрсја јеванђелиста.²⁵³ У познијим византијским храмовима, међутим, потпуно ће преовладати представе писаца приказаних у пуној фигури, како седе и започињу бележење својих текстова. Нема сумње да су у процесу везивања ликова јеванђелиста за пандантифе пресудну улогу одиграли број, статички значај и уочљивост тих грађевинских елемената. Изузетну важност морала је имати и архитектонска симболика простора под куполом, у чијем је врху постављан Христов лик. Насликане на сферним троугловима у основи кубета, представе јеванђелиста, писаца књига на којима је почивало учење новозаветне цркве, добијале су, тако, нарочито слојевит програмски смисао.²⁵⁴

Већ се у најстаријим споменицима може запазити да су приликом распоређивања ликова јеванђелиста у пандантифима поштована одређена правила. Свети Јован Богослов и Матеј, као угледнији и непосредни Христови ученици, обично су сликани на источном пару пандантифа, док су ликови јеванђелиста Марка и Луке добијали место на западу.²⁵⁵ При томе, распоред јеванђелиста понекад доследно прати редослед јеванђељских текстова у Новом завету: Матеј је приказиван на југоистоку, иза њега је следила Маркова представа на југозападу, па Лукина на северозападном пандантифу, да би, на крају, Јован Богослов нашао место на североисточном. Тако је било, рецимо, у Светој Софији у Кијеву (представе Матеја и Луке су, међутим, у потпуности рестаурисане), Елмали килисе у Кападокији, Нередици, Евангелистрији у Јеракију, Тимотесубанију у Грузији, Светим апостолима у Пећи, Перивлепти Охридској, Грачаници, Светом Никити, Белој цркви Каранској, Дечанима, Матеичу или Светом Константину и Јелени у Охриду.²⁵⁶ Смер низања могао је бити и обрнут. Као примери овог другог вида распоређивања

²⁵² Cf. Restle, *Kleinasien*, t. II, no. XXIV, Abb. 251-252; Jolivet-Lévy, *Sarradoce*, 137-138; Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, 85-88, рис. 5-6, Таб. 10, 11, 14; Mouriki, *Nea Moni*, I, pl. 130-131; II, 49-51.

²⁵³ Cf. претходну напомену. Полуфигуре јеванђелиста у медаљонима насликане су и у Тимотесубанију (Грузија), где су знатну површину пандантифа заузеле траке с натписима. Cf. Привалова, *Росийсь Тимотесубани*, 35-38, рис. 4.

²⁵⁴ В. Н. Лазарев, *Система живописной декорации византийского храма IX-XI веков*, in: idem, *Византийская живопись*, Москва 1971, 99-100.

²⁵⁵ Војводић, *Прилог*, 92. Позната су нам само два средњовековна храма у којима није било поштовано ово правило, и они потичу тек из XIV века. Cf. Mouriki, *Saint-Nicolas à Platsa*, 28; Л. Прашков, *Хрельовата кула*, София 1973, 41, сл. 33, 37-40.

²⁵⁶ Cf. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, 85-88, рис. 5-6, Таб. 10, 11, 14; idem, *Древнерусские мозаики и фрески*, сл. 9 (Лазарев у неколико наврата наводи да је Марко приказан на северозападном пандантифу, али он се налази на југозападном, о чему сведоче наведене фотографије и цртежи); Restle, *Kleinasien*, XVIII; Сычев, Мясолов, *Фрески Св. Св. Нередицы*, черт. I, 18, 20; II, 18, 20; Муцопулос,

ликова јеванђелиста могу се навести Киличар килисе у Кападокији, црква Успења у Никеји, Неа Мони на Хиосу, Капела Палатина и Марторана у Палерму, Богородичина црква у Студеници и Жича.²⁵⁷ Међутим, у већем броју цркава размештај представа јеванђелиста на основу редоследа низања њихових књига у Новом завету није био поштован. Појавио се тако трећи модел распоређивања ликова јеванђелиста по коме су Јован и Марко добили место на јужној, а Матеј и Лука на северној страни поткупног простора (само по изузетку обрнуто), уз обавезно истицање Јованове и Матејеве представе на источном пару пандантифа. Међу споменицима у којима је примењен такав распоред јеванђелиста вредно би поменути Чарикли килисе у Кападокији, Сопоћане, Светог Јована у месту Керами на Наксосу, Краљеву цркву у Студеници, Старо Нагоричино, Светог Димитрија у Пећи, Каленић или Ресаву.²⁵⁸

Ариље припада тој потоњој групи цркава: јеванђелист Јован насликан је на југоистоку (сх. 1, бр. 14), иза њега је представљен Марко на југозападној страни (сх. 1, бр. 15), Лука је добио место на северозападу (сх. 2, бр. 16), а Матеј на североистоку (сх. 2, бр. 17).²⁵⁹ Наглашена подела по оси исток-запад била је у моравичкој катедрали, као и у већини других споменика, изражена положајем и ставовима јеванђелиста. Окренути један другоме, Јован и Матеја чинили су први, а Марко и Лука други пар, мање изложен очима верника. У извесном броју средњовековних православних цркава, међутим, представе све четворице јеванђелиста биле су усмерене ка истоку.²⁶⁰ Овде је важно приметити да у Србији, као и Византији, ни пре ни после Ариља није био поштован неки строго утврђен, јединствен распоред приказивања јеванђелиста у пандантифима, односно усмереност положаја њихових тела према оси исток-запад. Стога се не може говорити о ослањању сликара моравичке катедрале на неко решење које се одомаћило у српској средини током XIII века. Вредно је, ипак, запазити да се у распореду и усмерености фигура јеванђелиста решење у ариљском поткуполном простору разликује од оног у Студеници, Жичи и Светим апостолима у Пећи, а да је сасвим слично сопоћанском.

б) Ктиторски натпис у основи тамбура

Појава натписа о живописању цркве у прстену базе куполе занимљива је особеност неколико српских споменика XIII века. Најстарији пример ове појаве пружа Студеница. У славној задужбини Стефана Немање исписан је 1208/1209. године златним словима у подножју тамбура дуги ктиторски натпис, који је, без сумње, сручио свети Сава Српски, поменут у првом лицу једнине на самом крају текста.²⁶¹ Следе затим Сопоћани,²⁶² Стара Павлица, обновљена крајем XIII или почетком XIV века²⁶³ и катедрала моравичких епископа – Ариље (сх. 1-2, бр. 13). На уму се мора имати и чињеница да у неколико других српских цркава, попут Жиче, Милешеве, Мораче и Градца, живопис највише зоне поткуполног простора уопште није сачуван, или није сачуван у изворном облику, а да трагови исписивања првобитног ктиторског натписа нису уочени на било ком другом месту у поменутим храмовима. Стога је сасвим могуће да је број наших цркава из XIII столећа у којима је ктиторски натпис исписиван у подножју куполе некада био знатно већи. Поуздано утврђени примери ипак довољно јасно показују да је од времена

Димитрокалис, *Герáκι*, 92; Привалова, *Російсь Тимотієсубани*, 35; Пећка *пайријаршија*, сл. 26-29; Миљковић-Пепек, *Делотіо*, 48, 54, сх. I-II, VII-VIII; Тодић, *Грачица*, 81-82, црт. XI-XII; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, 142; *Зидно сликарство манастира Дечана*, 23, црт. II; Димитрова, *Манастир Мајије*, 81-83; Суботић, *Свети Констанин и Јелена*, 50.

²⁵⁷ Cf. Restle, *Kleinasien*, XXIV, Abb. 251-252; C. Mango, *The Date of the Narthex Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea*, DOP 13 (1959), 246, fig. 1; Mouriki, *Nea Moni*, II, 49-51; Demus, *Norman Sicily*, 38; Kitzinger, *St. Mary's of the Admiral*, pl. I-II, IV; Николић, *Конзерваторски запис*, сх. 1-2; Живковић, *Жича*, 18-21.

²⁵⁸ Cf. Restle, *Kleinasien*, XXI, Abb. 194-195; Живковић, *Сопоћани*, 8-9; *Νάξος*, 92-93; Бабић, *Краљева црква*, 234-235; Миљковић-Пепек, *Делотіо*, 58, сх. IX-X; Пећка *пайријаршија*, сл. 117-118; Живковић, *Каленић*, 4; Живковић, *Ресав*, I. Прилично ретка појава постављања Матејеве и Лукине фигуре на јужни, а Јованове и Маркове на северни пар пандантифа може се пронаћи, рецимо, у Светом Петру у Отранту, у Леснову или Земену (cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, 155, 169; Габелић, *Манастир Лесново*, 52, 61, н. 413).

²⁵⁹ Војводић, *Прилог*, 92.

²⁶⁰ Рецимо у Светој Софији у Кијеву, Спасопреображенском сабору у Пскову, Тимотієсубанију у Грузији или Светим апостолима у Пећи. Cf. Лазарева, *Мозаики Софии Киевской*, 85-88, рис. 5-6, Таб. 10, 11, 14; *idem*, *Древнерусские мозаики и фрески*, 189-190; Привалова, *Російсь Тимотієсубани*, рис. 4; Пећка *пайријаршија*, сл. 26-29;

²⁶¹ С. М[андић], *Откривање и конзервација фресака у Студеници*, Саопштења I (1956), 39, сл. 2; *idem*, *Древник. Записи конзерватора*, Београд 1975, 81-88.

²⁶² С. Мандић, М. Панић-Суреп, Б. Живковић, *Зашићена Сопоћана*, Саопштења I (1956), 23, сл. 11. Живковић, *Сопоћани*, 8-9. Сопоћански натпис се по свом садржају (cf. Мандић, *Древник*, 43-47) знатно разликовао од студеничког и ариљског, а несумњиво и од павличког.

²⁶³ Живковић, *Павлица*, 42-43. С обзиром на то да је живопис у Старој Павлици обнављан, могуће је да се и натпис о обнови нашао на месту неког старијег ктиторског натписа. Cf. *ibidem*, 3 (текст Б. Тодића).

осликавања Студенице у српској средини, са више или мање пажње, негован један занимљив обичај који није оставио значајнијих трагова у споменицима суседних области током позновизантијског периода.²⁶⁴ Осим спорадичних и сасвим кратких натписа о осликавању, какав је онај на источној страни основе куполе у капели Светог Николе у пећини Пентеле на Атици, који садржи само годину осликавања (1233/1234),²⁶⁵ убедљивије паралеле не могу се лако пронаћи ни у знатно удаљенијим грчким крајевима.²⁶⁶ Исто тако, и прилично чест обичај исписивања библијских цитата у куполама византијских цркава, по самом садржају натписа и по месту где су се они обично јављали (калота), није на одговарајући начин упоредив са српским примерима. Треба зато претпоставити да је за увођење занимљивог обичаја у српску средину био заслужан творац студеничког натписа – свети Сава. Он се са необичном и вероватно древном праксом исписивања опширних ктиторских натписа у подножју кубета могао срести у самом Цариграду или Солуну. У временима када их је српски просветитељ посећивао два највећа града царства обилавала су старим споменицима, а богате хришћанске традиције у њима биле су пажљиво чуване. Да је у Византији некада заиста постојала пракса исписивања натписа о украшавању храма у зони кубета, уверава нас неколико показатеља. Најпре ваља поменути присуство ктиторских и вотивних натписа у куполама раних цркава какве су Панагија Дросијани на Накосу (VI/VII век)²⁶⁷ и Света Софија у Солуну,²⁶⁸ а затим скренути пажњу на студеничком натпису хронолошки и типолошки знатно ближи пример – Капелу Палатину у Палерму. У тој придворној цркви, у којој су мозаике највиших зона осмислили и извели византијски уметници, исписан је на венцу постоља куполе подужи ктиторски натпис краља Рожера на грчком језику, с годином извођења радова 1143.²⁶⁹ Тај пример из Палерма, сасвим сличан српским, показује на посредан начин да је и у самој Византији током XII века ипак живела, ма колико потиснута, традиција исписивања натписа о декорисању цркава у подножју куполе.²⁷⁰

Несумњиво је да су углед светог Саве и изузетан духовни и културни значај Студенице, као и у неким другим приликама, имали кључну улогу у прихватању и одржању једне запостављене византијске праксе у српској средини. Но та пракса, мада веома поштована у Србији XIII века, није сасвим потиснула друге видове истицања ктиторских натписа. Тако је у пећким Светим апостолима архиепископ Арсеније дао да се његов молитвени ктиторски натпис испише на венцу између конхе и полукалоте апсиде, у којој је приказан Деизис,²⁷¹ што је било у складу са добро познатим обичајем, поштованим током читавог средњег века.²⁷² Занимљиво је да се у Пећи, као и у Студеници, Сопоћанима, Павлици и Ариљу, ктиторски натпис нашао у зони храма која је симболизовала светињу неба. Запис о труду ктитора и години осликавања добијао је на тај начин вид молитвене препоруке уздигнуте непосредно до станова Творца, до „пренебесног” и „мисленог” његовог олтару. Постављени под куполом или у апсиди, натписи су за посетиоца храма били теже уочљиви и сагледљиви, а њихово ишчитавање захтевало је кретање по цркви. Сигурно је због тога да су разлози за постављање натписа у најизразитије „небеске области” храма произишлаго далеко више из сфере симболичког и молитвеног но из сфере практичног и пропагандног. Већ у српском сликарству раног XIV века потпуно је напуштен обичај исписивања натписа о живописању цркве у олтару и под куполом,²⁷³ па ће се и српски ктитори познијег „палеологовског доба” сасвим ретко одлучивати да белешке о свом труду оставе на сличним местима. Једино ће кроз ктиторске натписе у апсиди Богородичине цркве у Малом Граду²⁷⁴ и на траци која опасује највишу

²⁶⁴ Cf. Vojvodić, *Encountering Byzantine and Serbian Traditions*, 5.

²⁶⁵ S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Wien 1992, 62-63, fig. 25.

²⁶⁶ Из XIV века потиче ктиторски натпис исписан ситним курзивним словима у правоугаоном пољу на источној страни основе необичне куполе у цркви Светог Димитрија, Кампианика на Китери (cf. Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 152, εικ. 1, 17).

²⁶⁷ *Νάξος*, 18, 22.

²⁶⁸ Я. Смирновъ, *О времени мозаикъ св. Софии Солунской*, ВВ 5 (1898), 383; S. Kissas, *Haghia Sophia*, in: *Thessaloniki and its Monuments*, Thessaloniki 1985, 83-85.

²⁶⁹ Demus, *Norman Sicily*, 26.

²⁷⁰ Скренемо пажњу и на пример из цркве Светог Ђорђа у Софији (XII век), иако је у питању ктиторски натпис који опасује упу-трашњост римске ротонде, а не базу куполе (cf. М. Цончева, *Црк-*

вајна „Свети Георги” в София, София 1979, 193-195, 196, рис. 115, 122).

²⁷¹ Cf. Бабић, *Литургички њекстиви*, 80, сл. 5.

²⁷² За натписе о подизању и осликавању цркава или пак молитвене натписе ктитора, исписане у олтарском простору cf. Я. Смирновъ, *О времени мозаикъ св. Софии Солунской*, ВВ 5 (1898) 375; Restle, *Kleinasien*, III, no. LI, Abb. 470; St. Mary Pammakaristos, 5, 21; Skawran, *The Development*, 152, 153, 159, 160, 163, 175, 187; *Νάξος*, 80, 85; Mouriki, *Saint-Nicolas à Platsa*, 17-18, 30; *Byzantinisches Kreta*, 274, Abb. 232; Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 90, 91, 94, 136, 138, 140, 288, 291, etc.

²⁷³ У Богородици Љевишкој у Призрену и Краљевој цркви у Студеници натпис о подизању храма био је постављен на олтарској апсиди, али са њене спољашње стране. Cf. Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, сл. 4; Бабић, *Краљева црква*, 20-24.

²⁷⁴ Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, 150.

зону зидова у Андреашу²⁷⁵ на својеврстан начин одблеснути у српској средини древне византијске традиције, познате још из раних цариградских цркава.²⁷⁶ Подстицај за таква решења, међутим, није долазио из српске средине и није био плод жеље да се истраје на трагу њених старих обичаја. Са Ариљем и Старом Павлицом ишчезла је, ипак неповратно, једна занимљива и необична, а свесно негована програмска особеност рашких храмова, присутна у српској уметности током читавог XIII века.²⁷⁷

ОЛТАРСКИ ПРОСТОР

Централни део светилишта

Иако је живопис у највишим зонама зидова, полукалоти апсидалне конхе и сводовима средишњег дела ариљског олтару готово у потпуности пропао, првобитни садржај његовог тематског програма могуће је прилично поуздано установити и разумети. Саздан на основу добро познатих решења из старијих византијских, а делом и српских храмова, тај програм није представљао нарочито богату и сложену целину. У најнижој зони читавог средишњег дела олтарског простора очувала се *Литургијска служба оца цркве* (сх. 1, бр. 65-70; сх. 2, бр. 71-75), другу зону северног зида красила је представа *Силаска у ад* (сх. 2, бр. XII), о чему сада сведочи само скромни фрагмент фреске,²⁷⁸ док је у истој зони јужног зида насликано *Рођење Христово* (сх. 1, бр. II). Између њих, читавом ширином апсидалне конхе пружа се прилично оштећено *Причешће ајосџола* (сх. 1, бр. XV; сх. 2, бр. XIV). На западној страни светилишта, дуж пиластара, распоређене су фигуре и погрсја шесторице архијереја (сх. 1-2, бр. 83-88), а на источној страни тријумфалног лука место су добили медаљони с бистама мученика и *Светија керамида* (сх. 1-2, бр. 78-82). Јужну страну свода заузимало је *Вазнесење Христово*, од којег су се сачували једва распознатљиви трагови (сх. 1, бр. XIII).²⁷⁹ Наспрам њега, на северном делу свода, била је насликана нека друга сцена, највероватније *Силазак Светог Духа на ајосџоле*.²⁸⁰ У највишој зони источног зида, као пандан *Керамиди*, морао је бити насликан угледнији и знатно популарнији Христов нерукотворени лик – *Свети убрис* (*Мандилион*) – док се у полукалоти апсиде готово сигурно налазила Богородичина представа, сада у потпуности уништена.

Литургијска служба оца цркве спада у круг уобичајених тема олтарског простора у храмовима позновизантијског периода. У монументалном сликарству она се почела уобличавати од краја XI века, да би већ током друге половине XII столећа стекла прилично широку популарност.²⁸¹ Увођењем те „сцене” у програм светилишта низ фронтално постављених фигура архијереја замењен је поворком јерарха окренутих ка истоку, који у рукама држе развијене свитке с цитатима из литургијских молитава. Сликари су на тај начин формално и идејно чвршће повезали представе из најниже зоне олтару. Символички су их саобразили обреду и унели у композициону структуру светилишта утисак достојанственог покрета и тихе ритмичности. У оквиру представе *Литургијске службе*, међутим, ликови архијереја нису стајали само међусобно иконографски обједињени него су били идејно и програмски повезивани са осталим деловима апсидалног програма. Већ је поменуто да се изнад њих у ариљској олтарској конхи нашло *Причешће ајосџола*, што је било потпуно у складу с традицијама украшавања тог дела храма. Још од X века *Причешће ајосџола* – литургијском обреду уподобљени вид Тајне вечере – почиње да се јавља у бочним деловима олтарског простора православних храмова, да би током наредних столећа постало

²⁷⁵ Сам текст овог натписа поседује и елементе ктиторског натписа и елементе даровне повеље. Cf. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 31-35, 94-97, fig. 2.

²⁷⁶ Cf. A. van Millingen, *Byzantine Churches in Constantinople*, London 1912, 73-74, fig. 20; Restle, *Kleinasien*, I, 151; III, Abb. 388, 398-401). Но, такве натписе срећемо у Византији и знатно касније, у XIV веку (cf. Mouriki, *Saint-Nicolas à Platsa*, 12-13, 14).

²⁷⁷ У венцу основе тамбура Нове Павлице појавио се натпис који не доноси сведочанства о осликавању цркве, већ је у потпуности испуњен богословским садржајем (cf. Живковић, *Павлица*, 10-11).

²⁷⁸ За идентификацију *Силаска у ад* cf. Војводић, *Прилог*, 93, као и стр. 126-127 infra.

²⁷⁹ Cf. ibidem.

²⁸⁰ Војводић, *Из ариљског иконографског програма*, 106-108, као и стр. 69-71 infra.

²⁸¹ Бабић, *Христолошке расправе*, 17-19; A. L. Townsley, *Eucharistic Doctrine and the Liturgy in Late Byzantine Painting*, *Oriens Christianus* 58 (1974), 138-153; Ch. Walter, *La place des évêques dans le décor des absides*, *Revue de l'art* 24 (Paris 1974), 81-89; Walter, *Art and Ritual*, 198-214; Djurić (S.), *Some Variants of the Officiating Bishops*, 481-485; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 15-35.

готово незаобилазан и важан део програма централне олтарске апсиде.²⁸² Размишљања о томе да је *Причешће айосѿола* могло чинити део тематског програма цркава и знатно пре X века остају само на нивоу претпоставке.²⁸³ С обзиром на то да се ова сцена односила на заснивање свете тајне Евхаристије која се вршила пред Часном трпезом – поистовећиваном с трпезом на Тајној вечери – њено везивање за апсидалну конху било је сасвим логично и имало је дубоке богословске основе. Разматрајући симболику Часне трпезе, Герман I Цариградски, рецимо, истиче да је „на подобној трпези седео Христос међу својим ученицима и у време Тајне своје вечере, када је, узевши хлеб и вино, рекао својим ученицима и апостолима: Узмите, једите, пијте са ње – ово је Тело Моје и Крв Моја”.²⁸⁴ У том смислу веома је речит и Месаритов опис сцене *Причешћа айосѿола* у цариградској цркви Светих апостола. Посматрајући сцену, Никола Месарит на њој види како „Христос, свештеник и жртва, стоји за трпезом као за олтаром; јер заиста јесте олтар та мистична и часна трпеза (...)”.²⁸⁵

Сликано, по правилу, између друге две „стандардне” представе олтарских апсида – Богородичиног лика и *Службе архијереја – Причешће айосѿола* за њих се везивало у једном дубљем, идејном смислу.²⁸⁶ Богомајка је добијала место изнад *Причешћа* као симбол отеловљења Логоса,²⁸⁷ то јест као она чије је тело претворено у „скинију богоукрашену”,²⁸⁸ храм у којем је Христос учињен свештеником,²⁸⁹ цркву освећену присуством Великог архијереја.²⁹⁰ Свети Јефрем Сирин, рецимо, у својој Химни Рођењу Христовом, обраћајући се Господу, пева: „Ради тебе, Првосвештениче, она (Богородица) јесте Светиња над светињама.” У Богомајци песник Сергије Јерусалимски види „двери источне”, одређене да кроз њих дође Архијереј (Христос).²⁹¹ Једино кроз њу била је, дакле, могућа појава Христа Првосвештеника, онога што је управо под мајчиним ликом представљан како установљава Евхаристију. На непосредну везу између тајне оваплоћења Христовог и установљења Евхаристије подсећају јасно црквене песме и молитве изговаране током богослужења. „Скинијом небеском указа се горница где Пасху Христос саврши”, пева се на вечерњој Великог четвртка, непосредно после стихова у којима се наглашава да је на Тајној вечери Христос открио ученицима „велику тајну свог отеловљења” понудивши им хлеб и вино као тело и крв своју.²⁹² О вези Оваплоћења и заснивања новозаветне жртве говори и Молитва Херувимске песме. На литургији њу тихо изговара свештеник припремајући се за приношење дарова: „...непроменљиво и неизменљиво постао си човек, и био си нам Архијереј, и ... предао си нам свештенодејство ове литургијске и бескрвне жртве”.²⁹³ Ту жртву, омогућену захваљујући Богородици као инструменту Отеловљења Господа, а установљену и предату ученицима на Тајној вечери, свети оци заоденули су у узвишено литургијско рухо и дали јој коначан облик прикладан земаљском богослужењу. Уверљиво сведочанство о томе пружа представа *Литургијске службе оѿаца цркве*, приказивана испод *Причешћа айосѿола* у апсидалним програмима православних храмова. Око овако формулисаног програмског стожера апсиде – Богородичин лик, *Причешће айосѿола* и *Литургијска служба оѿаца цркве* – који је кроз вертикалу свог формалног низа одражавао и извесни историјски след у настанку и трајању земаљске цркве, већ крајем XIII века могле су бити окупљене и друге теме. Тим додатним представама појашњаван је смисао Евхаристије, односно улоге Христа као Великог првосвештеника. Увођењем нових иконографских садржаја остваривана је и непосреднија спона са осталим деловима програма олтара, што је, рецимо, учињено у Богородици Перивлепти у Охриду.²⁹⁴ У програму апсиде моравичке катедрале, међутим, није пронађен простор за слична темат-

²⁸² Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, 38, 107-108; Papadopoulos, *Panagia ton Halkeon*, 30-32, Sk. 1; Walter, *Art and Ritual*, 184-189, 198-199, 215-217; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 140, 152, 159, 215, 252, 268-269, 271, 286; M. Panayotidi, *L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos*, CA 23 (1974), 112, fig. 6; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 48-50.

²⁸³ Cf. Loerke, *The Monumental Miniature*, 78-96.

²⁸⁴ Cf. Св. Герман, *Сказание о Церкви*, 44-45.

²⁸⁵ Mesarites, *Description*, 871, 902.

²⁸⁶ О програмској и идејној повезаности Богородичине представе, *Причешћа айосѿола* и *Литургијске службе оѿаца цркве* у апсидама византијских храмова cf. G. Millet, *L'art byzantin*, in: A. Michel, *Histoire de l'art*, I/1, Paris 1905, 191-192; N. Thierry, *Les peintures de la Cathédrale de Kobayr (Tachir)*, CA 29 (1980-1981), 115-116; Djurić, (S.), *Some Variants of the Officiating Bishops*, 482-484; Тодић, in: Кашанин и дру-

гн, *Сѿуденица*, 149-150; idem, *Грачаница*, 140 н. 19; Војводић, *О ликовима првосвештеника*, 136-139.

²⁸⁷ Cf. Dufrenne, *Mistra*, 50-51.

²⁸⁸ Јустин, *Догматика*, II, 260.

²⁸⁹ Lécuyer, *Le Sacerdoce*, 80-81.

²⁹⁰ Лидов, *Образ „Христѿа-архиерея” в иконографической программе Софии охридской*, 5-19, нарочито 7-8.

²⁹¹ *Творения св. Ефрема*, ч. 5-я, 150; Mercenier, *La prière*, III/1, 81; Скабаллановичъ, *Христѿанскіе праздники*, кн. 1, 36.

²⁹² *Fasten- und Blumen-Triodion nebst den Sonntagsliedern des Oktoidchos der Orthodox-Katholischen Kirche des Morgenlandes*. Deutsch und slavisch unter Berücksichtigung der griechischen Urtexte von A. v. Maltzew, Berlin 1899, 409; Mercenier, *La prière*, III/II, 137.

²⁹³ Brightman, *Liturgies*, I, 318; *Божанствено литургије*, 45, 103.

²⁹⁴ Војводић, *О ликовима првосвештеника*, 133-139.

ска усложњавања. И поред тога, програм ариљске олтарске апсиде нипошто није био идејно изолован од осталог живописа у светилишту него је са њим творио јединствену целину, обједињену пре свега специфичном симболиком простора, а наткривену велом евхаристијске симболике.

У врху лука на западној страни олтарског простора насликана је *Светија керамида* (сх. 1, бр. 78), док се на уобичајеном месту у највишој зони источног зида, како смо то већ приметили, некада морао налазити *Христџов нерукоџворени лик на убрусу – Мандилион*. Због особене супструкције куполе с преломљеним луцима, површине између пандантифа у Ариљу нису пружале најбоље услове за приказивање нерукотворених Спаситељевих образа. То, ипак, није био основни разлог због којег је дошло до померања Христових ликова на керамиди и убрусу у олтарски део храма. Архитектонско решење поткуполног простора у Светим апостолима у Пећи остављало је још мање простора за сликање нерукотворених образа, али су они тамо ипак насликани.²⁹⁵ Осим тога, у самом Ариљу источна површина источног поткуполног лука, на којој је *Керамида* добила место, није била нимало већа од оне међу пандантифима. Ариљска црква се, уосталом, не може посматрати као јединствен пример православног куполног храма у којем су нерукотворени Христови образи „премештени” у средишњи део олтара.²⁹⁶ Творци иконографског програма моравичке катедрале одлучили су се за померање представе *Керамиона*, а сасвим сигурно и *Мандилиона*, у олтарски простор због симболичког значења ових представа, повезаних с Отеловљењем Христовим и Евхаристијом – литургијском евокацијом Спаситељеве жртве.²⁹⁷ При томе је могао бити задржан њихов однос наспрамних представа у подужној оси цркве, особен за поткуполни простор, као и истакнутост *Светиџог убруса* на источној страни храма. Рекло би се да се такво идејно супротстављање *Мандилиона* и *Керамиона* као пандана у различитим, обично статички угроженим деловима византијских цркава заснивало и на веровањима у њихову чврсту мистичну повезаност.²⁹⁸

Обичај приказивања нерукотворених Христових образа, пре свега *Мандилиона*, у простору светилишта византијских храмова може се пратити још од средине XI века.²⁹⁹ У наредним столећима као најпогодније место за представу *Мандилиона* у олтару изабран је простор на источном зиду, изнад апсиде,³⁰⁰ мада је овај нерукотворени образ приказиван и у нижим зонама беме, понекад чак у средишту *Литургијске службе оџица цркве*, уместо „Мелисмаса”.³⁰¹ Као пандани, *Светиџи убрус* и *Светија керамида* могли су добити место на прилазу олтару, у оквиру сликаног програма уз олтарску преграду³⁰² или у простору самог светилишта. Један наспрам другог *Мандилион* и *Керамион* били су приказани, рецимо, у олтару Богородичине цркве у Малом Граду на Преспи и у Светом Николи Дзодза у Костуру, где су добили место на источном зиду, северно и јужно од апсидалне конхе.³⁰³ Ипак, треба приметити да њихово парно приказивање у главном делу светилишта није представљало уобичајену појаву. Због тога, приликом разматрања решења примењеног у ариљском олтару, нарочиту пажњу још једном мора привући програм капеле краља Драгутина у Ђурђевим ступовима код Раса. У тој капели, покривеној крстастим сводом с ребрима, два нерукотворена Христова образа насликана су као пандани изнад два лука – *Мандилион* је

²⁹⁵ Пећка џаџиријариџија, 36, црт. I, сл. 20.

²⁹⁶ За неколико старијих примера cf. Mucopulos, Dimitrokalis, Γεράκι, 183, 214, εἰκ. 292, 338-339; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 75; Дросојани, Σχόλια, 6, 45-47, πιν. II, X.

²⁹⁷ О значењима која су нерукотворени Христови образи добијали у оквиру програма олтара и њиховој повезаности с ликовима Спаситељевих прародитеља и представом Благовесџији cf. A. Grabar, *La sainte face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe*, ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ III (Prague 1931), 16-37; Velmans, *L'église de Khé*, 74-78 (нарочито 76); eadem, *L'image de la Déisis dans les églises de Georgie*, CA 29 (1980-1981), 82-88, 94; T. Iliopoulou-Rogan, *Quelques fresques caractéristiques des églises byzantines du Magne*, in: CIEB XV, Athènes 1981, II, A, 211-212; Пападаки-Оекланд, Τό "Αγιο Μανδύλιο, 283-294; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 85-86, 338; S. E. Gerstel, *Mandylion and Eucharist*, *Nineteenth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers*, Princeton 1993, 27; eadem, *Beholding the Sacred Mysteries*, 68-75.

²⁹⁸ О тим веровањима на занимљив начин сведочи један писани извор с краја XII века. Cf. B. Flusin, *Didascalie de Constantin Stilbès sur le mandylion et la sainte tuile* (BHG 796M), REB 55 (1997), 74-77.

²⁹⁹ Velmans, *L'église de Khé*, 74-78; N. Thierry, *Deux notes à propos du Mandylion*, Зограф 11 (1980), 16-18; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 85-86, 126-127, 134, 338.

³⁰⁰ Cf. Пелеканидис, Хатзидакис, Καστοριά, 52; Mouriki, *Saint-Nicolas à Platsa*, 43; Coumbaraki-Pnsélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta*, 126, 128, sch. II, 1-4, pl. 60; Цигуриду, Ἡ ἐντοιχία ζωγραφική τοῦ Ἀγίου Νικολάου, 38, 262, сх. 2; Byzantinisches Kreta, 211; Stylianou, *Cyprus*, 182-183; Пападаки-Оекланд, Τό "Αγιο Μανδύλιο, 283-294; Драндакис, Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης, 79-81; С. Калописи-Верти, Ὁ ναός τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ στὸν Πολεμίτα τῆς Μέσα Μάνης (1278), in: Αντίφωνον, 452, 457-458, etc.

³⁰¹ Velmans, *L'église de Khé*, 76-77; Mucopulos, Dimitrokalis, Γεράκι, 183, 214, εἰκ. 292, 338-339; Миљковић-Пепек, Велјуса, 171, црт. 31/5.

³⁰² Cf. Драндакис, Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης, 167, 178-179, 492; Василаки-Καρακαцани, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμόρφης Ἐκκλησίας, 10, п. 4; S. Tomeković, *Le décor peint de l'église de Blacherna à Mezapos (le Magne)*, ЗЛУ 19 (1983), 9.

³⁰³ Ђорђевић, Зидно сликарство српске власијеле, 178; Цигаридас, Τοιχογραφίες, 252, 254.

добрио место на истоку, изнад олтарске апсиде, а *Керамион* на северу, изнад улаза у капелу.³⁰⁴ Пример из Ђурђевић ступова добија посебан значај за разматрање ариљског решења ако се уочи да су у сликарству српских храмова Христови нерукотворени образи сасвим ретко добијали место у програму главног дела олтарског простора, нарочито током XIII века. Чак је и у Сопоћанима, у којима ти образи нису сликани у простору између пандантифа, *Мандилион* постављен на источни зид ђаконикона, нашавши се у оквиру особене програмске целине.³⁰⁵ Нерукотворени Христови ликови, обично само *Мандилион*, појавиће се у главном делу олтарског простора тек у неколико познијих цркава насталих на територији српске средњовековне државе.³⁰⁶

На зидовима и сводовима олтарског простора у Ариљу биле су приказане и четири сцене из циклуса Великих празника. Те представе, којима ћемо у разматрању Христолошко-теотоколошког циклуса поклонити више пажње, нису само формално уклопљене у тематски програм олтара. Њихово приказивање у светилишту, нарочито *Рођења* и *Васкрсења Христовог*, имало је дубока симболичка и литургијска оправдања. Према древним тумачима симболике хришћанског храма, као што су свети Јован Постник, свети Герман I Цариградски, Теодор Андидски и свети Симеон Солунски, олтарска апсида, часна трпеза и киворијум представљају, с једне стране, витлејемску пећину и јасле у којима се Христос родио, а с друге, голготску пећину, то јест гроб из којег је отеловљени Бог васкрсао.³⁰⁷ Дакле, приказивањем *Рођења Христовог* и *Силазка у ад* у олтару могла је бити наглашена симболика што је вековима везивана за тај простор. У исто време треба имати на уму како се та симболика најнепосредније дотиче Евхаристије, па су представе Божића и Васкрса – Пасхе – савршено погодивале иконографији простора светилишта. У вези с тим ваља се присетити бар учења светог Јована Златоустог да Христа положеног на олтару видимо као што су га тројица источњачких мудраца видела како лежи у јаслама,³⁰⁸ док на дубоку повезаност Евхаристије са Васкрсом – Пасхом – јасно указују речи појединих литургијских молитава. У једној од њих се, рецимо, вели: „Ово чините у мој спомен – јер кад год Хлеб овај једете и Чашу ову пијете, ви смрт моју објављујете и васкрсење моје исповедате.”³⁰⁹ Према томе, претварањем дарова у тело и крв Христову обнавља се на литургији тајна отеловљења Спаситеља,³¹⁰ да би они који се причешћују његовим телом и крвљу били очишћени од греха и са Христом васкрсли, спремајући себи улазак у царство небеско.³¹¹ Постављањем слика Божића и Васкрса као пандана исказивало се у олтарском делу храма и кључно православно учење о две природе Христове, такође важно за разумевање Евхаристије. Јер, у средњем веку управо је *Рођење Христово* довођено у везу са Спаситељевом људском природом, а *Силазак у ад* са његовим божаштвом и ванвременим рођењем у крилу Оца.³¹² На тај начин, преко догматске и симболичке повезаности са новозаветном жртвом, прикази *Рођења* и *Васкрсења Христовог* могли су бити укључени у јединствену идејну целину са представама у апсидалној конхи. Истој тој целини биле су, како ћемо видети, у извесном смислу придружене и две сцене на олтарском своду – *Вазнесење* и, вероватно, *Силазак Светог Духа*.

³⁰⁴ Ђорђевић, *Капела краља Драгутина*, 50.

³⁰⁵ Слично је било и у Љуботену (cf. Живковић, *Сопоћани*, 29; Velmans, *L'église de Khé*, 76; Millet, Velmans, *La peinture*, IV, pl. 2, fig. 6).

³⁰⁶ Cf. G. Babić, *Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la Vie de la Vierge*, CA 12 (1962), 304, sch. 1, 33; Суботић, Тодоровић, *Сликари Михаила*, 127; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, 142, 149, 178; И. М. Ђорђевић, М. Марковић, *Маркова црква над реком Бабуном у близини Велеса*, Зограф 27 (1998-1999), 141, сл. 6.

³⁰⁷ Cf. Красносельцев, *Свѣдѣнія*, 307; Св. Герман, *Сказание о Церкви*, 43-4; Красносельцев, *Объяснение литургии*, 4; Симеон Солунски, *О св. литургии*, 529. Витлејемске јасле или Христов гроб у олтарској апсиди и часној трпези препознају и свети Јован Златоусти (cf. P. G., t. 48, col. 753; t. 58, col. 79; t. 61, col. 204; Bornert, *Les commentaires*, 79), Пseudo-Кирил и Пseudo-Софроније (Красносельцев, *О древнихъ литургическихъ изображеніяхъ*, 24, 63; idem, *Свѣдѣнія*, 322, 325).

³⁰⁸ Cf. P. G., t. 48, col. 753; t. 61, col. 204; Bornert, *Les commentaires*, 79.

³⁰⁹ Brightman, *Liturgies*, 328; *Божанствена литургија*, 116.

³¹⁰ О литургијској симболици Рођења Христовог, његовој повезаности са Евхаристијом и пракси приказивања тог витлејемског догађаја у олтару православних храмова cf. Walter, *Art and Ritual*, 209-210; Тодић, *Грачаница*, 149.

³¹¹ Cf. Мирковић, *Хеорѿологија*, 195-197; Andronikof, *Le cycle pascal*, 186-193; O. Rousseau, *La Descente aux Enfers dans le cadre des liturgies chrétiennes*, La Maison-Dieu 43 (1955), 104-123; F. Cabrol, *Descente du Christ aux Enfers d'après la liturgie*, in: DACL IV/1, 688 sq; A. de Meester, *Descente aux Enfers dans les liturgies orientales*, DACL IV/1, 694.

³¹² Cf. C. Meredith, *The Illustration of Codex Ebnerianus*, Journal of Warburg and Courtauld Institutes 29 (London 1966), 420-423; G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in byzantine Gospels*, Wien 1979, 34-35, 68; Aubineau, *Les homélies d'Hésychius de Jérusalem*, I, 112-115; Romanos Le Mélode, *Hymnes*, t. IV, 556-557.

Ћаконикон

Поред функције „пастофорија”, јужни и северни део светилишта моравичке катедрале имали су улогу засебних параклиса, што је представљало сасвим уобичајену појаву познату из многих византијских и српских храмова.³¹³ Ћаконикон је био посвећен једном архијереју – светом Николи Мирликијском – веома поштованом чудотворцу широм хришћанског света.³¹⁴ Његов култ посебно је негован у српској владарској породици још од времена када је родоначелник династије Стефан Немања прибродо тог светитеља својим небеским заштитницима.³¹⁵ Попрсје светог Николе, као патрона, насликано је у лунети над пролазом који води у јужну олтарску просторију (сх. 1, бр. 76), једна његова стојећа фигура добила је место у горњој зони апсиде тог параклиса, а друга у првој зони северног зида (сх. 3, бр. 1, 5). Циклус од пет сцена из светитељевог житија – *Рођење*, *Рукојоложење за ђакона*, *Рукојоложење за епископа*, *Три војводе у шамници* и *Сјасовање ђири човека од смрти* – приказан је у своду и у другој зони западног зида (сх. 3, бр. I-V). Осим засебних представа и сцена везаних за култ славног мирликијског епископа, програм ђаконикона чиниле су фигуре осморице светитеља архијереја и полуфигура једног мученика који је имао свештенички чин. У тако постављеном тематском програму јужног дела ариљског светилишта нема ничег неуобичајеног. Сачињавају га добро познати елементи помоћу којих је простор проскомидије или ђаконикона у византијским и српским црквама прилагођаван функцији параклиса. Заправо, програм капела „пастофорија” разликовао се од програма других врста параклиса или црквица најчешће по томе што је у олтарску конху бочних олтарских просторија смештана представа патрона и што су у најнижој зони преовлађивали ликови светитеља различитих свештеничких чинова. Они су чинили целину са представама архијереја у главном делу светилишта. Сведени простор проскомидије и ђаконикона могао је утицати и на сажимање циклуса житија светитеља заштитника, па је он у Ариљу компонован само од неколико важнијих, нарочито одабраних сцена.

Избор архијереја у најнижој зони ариљског ђаконикона извршен је без неке јасне и на први поглед уочљиве идеје водиље. У питању су углавном светитељи нешто мањег угледа од светих отаца приказаних у средишњем делу олтарског простора. Доњу зону апсиде заузимају ликови светог Јакова Брата Божијег, првог јерусалимског епископа,³¹⁶ и светог Акакија, епископа Мелитине у Јерменији, који је присуствовао Трећем васељенском сабору (сх. 3, бр. 2, 3).³¹⁷ На јужном зиду, крај светог Николе, место су добили свештеномученик Антим (сх. 3, бр. 4), епископ Никомидије, пострадао почетком IV века,³¹⁸ и свети Маркијан, епископ Сиракузе на Сицилији (сх. 3, бр. 6), који се у древним грчким синаксарима помиње обично на првом или другом месту листе за 30, односно 31. октобар.³¹⁹ Иконографске одлике Маркијанове представе у Ариљу сасвим јасно показују да није у питању лик истоименог цариградског презвитера који се слави 9. или 10. јануара, а приказан је, рецимо, у Менологу цара Василија II, (р. 307) и Менологу за јануар из Балтимора (Walters Art Gallery, MS 521, fol. 61^r).³²⁰ Чињеница да је свети Маркијан у Ариљу представљен у епископској одећи не дозвољава ни могућност да се у њему препозна Маркијан Чатац, цариградски мученик страдао под аријанским царем Констанцијем (25. октобар),³²¹ мада је таква идентификација била предложена.³²² Иза светог Маркијана Сиракушког, у продужетку низа, на западном зиду нашле су се још три светитељске фигуре. Прва од њих је представа јерусалимског патријарха Софронија из VII

³¹³ Babić, *Les chapelles annexes*, passim; Dufrenne, *Mistra*, 34-36; Lafontaine-Dosogne, *L'évolution du programme décoratif*, 310, 328; Skawran, *The Development*, 27-28, 40; М. Глигоријевић-Максимовић, *Особености иконографских циклуса у српском и византијском сликарству XIII века*, ЗРВИ 37 (Београд 1998), 156, 160-162 (аутор указује на један број светитељских циклуса сликаних у проскомидији и ђаконикону током XIII века), etc.

³¹⁴ Babić, *Les chapelles annexes*, 134.

³¹⁵ Бабић, *О живописаном украсу олтарских ђреграда*, 22-23; В. Ј. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, in: *Сава Немањин – Свети Сава. Историја и ђредање*, Београд 1979, 248, н. 15; Војводић, *Иконографија и култ св. Сјефана*, 554, 559.

³¹⁶ Syn CP, col. 155-158. Иконографске црте светитељевог лика и тамносмеђа боја његових власи показују да је овде заиста у питању представа Јакова Јерусалимског, светог епископа често сликаног у програмима олтарског дела православних храмова (cf. Војводић, *О*

ликовима ђрвосвешћеника, 138-139, нап. 84, сл. 1; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, 133, 139; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 298, 307, 327, 335, 344, 348, 352, 358; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Siebster Band, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, col. 39-41, etc), а не светог Јакова Нисибијског (13. јануар), како мисли Татић-Ђурић, *Богородица Засћујница*, 153, нап. 41. Свети Јаков Нисибијски, на Балкану мало популаран светитељ, скончао је у дубокој старости (Syn CP, col. 388-390).

³¹⁷ Syn CP, col. 609-611.

³¹⁸ Ibidem, col. 9.

³¹⁹ Ibidem, col. 177-181, et synaxaria selecta.

³²⁰ Ibidem, col. 379-384; I. Ševčenko, *The Illuminators of the Menologium of Basil II*, DOP 16 (1962), fig. 7, 8.

³²¹ Syn CP, col. 161-162.

³²² Татић-Ђурић, *Богородица Засћујница*, 153 нап. 41.

века,³²³ а затим следе ликови свештеномученика Мокија, презвитера у македонском Амфиопољу, пострадао крајем III века,³²⁴ и римског епископа Климента, погубљеног због вере у Христа почетком II столећа³²⁵ (сх. 3, 7-9). Насупрот мишљењу Радомира Николића,³²⁶ време настанка и изглед представе последњег наведеног архијереја јасно говоре о томе да не може бити реч о словенском светитељу Клименту Охридском.³²⁷ У првој зони северног зида насликани су свети Вавила, који је пострадао као антиохијски патријарх 250. године,³²⁸ и свештеномученик Антипа, епископ малоазијског града Пергама с краја I века (сх. 3, 10, 11).³²⁹ Као што се може уочити, ликови у приземној зони јужне „пастофорије” моравичке катедрале нису сабрани са жељом да се истакну представници одређеног црквеног средишта нити да се програмски окупе архијереји из свих великих хришћанских патријаршија. При распоређивању ликова, дакле, није показано било какво настојање да се они групишу по територијалном или хронолошком принципу, нити су разврставани по чину или светитељској категорији приказаних особа (мученици, преподобни итд). Међутим, ако се архијереји представљени у ђаконикону посматрају као део шире целине епископских ликова приказаних у ариљском олтарском простору, онда се њихов избор показује у знатно другачијем светлу. Представе архијереја у јужној олтарској просторији надовезују се на оне из средишњег дела светилишта управо тако што се међу њима јављају и православни представници оних црквених организација које нису биле заступљене у *Литургијској служби оца цркве*. У ђаконикону налазимо, рецимо, поглаваре Јерусалимске, Римске и Антиохијске патријаршије, као и представнике црквених организација из Јерменије или са Сицилије. Нешто већу пажњу у таквом низу светитеља може да привуче представа свештеномученика Мокија који се уздигао само до презвитерског чина, а пострадао је на подручју Македоније, где му је култ био присутан и током позног средњег века.³³⁰

Проскомидија

Северна олтарска просторија Ариља посвећена је светом Стефану Првомученику, светитељу који је, попут светог Николе, био изузетно поштован на двору Немањића и сматран је заштитником српске државе и владара.³³¹ И у старијим немањићким задужбинама дешавало се да Првомученикови параклиси добију место наспрам капела чији су патрони имали веома развијен култ у владарској породици (свети Симеон Немања, свети Сава Освећени).³³² Међутим, у раније саграђеним српским црквама, као што су Жича, Сопотани или Морача, светом Стефану су, по правилу, посвећивани параклиси подигнути уз припрату, а не делови самог олтарског простора. На основу података које пружа милешевско сликарство из XVII века може се закључити да је једино још у задужбини принца Владислава Првомученику била посвећена једна од бочних просторија светилишта – ђаконикон.³³³ Решење из Ариља и Милешеве могло би се лако повезати са чињеницом да при моравичкој катедралној цркви нису грађени никакви

³²³ Syn CP, col. 527-528, et synaxaria selecta. Из више разлога треба искључити могућност да је у ариљском ђаконикону био представљен мање значајни свети Софронije, епископ Кипарски из VI столећа (ibidem, col. 290 et synaxaria selecta).

³²⁴ Ibidem, col. 674-676.

³²⁵ Ibidem, col. 255-256.

³²⁶ Николић, *Зачин о живопису Ариља*, 25.

³²⁷ О времену ширења представа овог светитеља ван територијалног језгра Охридске архиепископије, односно о њиховој иконографији cf. Ц. Грозданов, *Појава и његов њориреија Климентиа Охридског у средњовековној уметности*, ЗЛУ 3 (1967), 49-70; idem, *Односи међу њориреији на Климентиа Охридски и Климентиа Римски во живописи на њрваиа њоловина на XIV век*, in: *Симпозиум: 1100-годишнина од смртии на Кирил Солунски*, Скопје 1970, кн. 1, 99-106; C. Grozdanov – D. Bardžieva, *Sur les portraits des personnages historiques à Kurbinovo*, ЗРВИ 33 (1994), 62-74; S. Gabelić, *Newly identified portraits of Sts. Kliment of Ohrid and Cyril of the Slavs*, in: *Афијерија*, 69-78.

³²⁸ Syn CP, col. 11-12.

³²⁹ Ibidem, col. 595-598.

³³⁰ Syn CP, col. 674-676. Ариљској представи хронолошки најближи примери приказивања светог Мокија могу се пронаћи у Манастиру (Мориново) и у Хиландару (cf. Коцо, Миљковић-Пепек, *Манастир*, сл. 107; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 352). Овај светитељ био је приказиван и ван Македоније. О томе сведоче, рецимо, његова средњовизантијска представа у Светом Луки у Фокиди или знатно познији лик из Волотова крај Новгорода (cf. Diez, Demus, *Byzantine Mosaics*, fig. 51; Вадорнов, *Волошова*, 50, по. 105).

³³¹ Војводић, *Иконографија и култ св. Спифана*, 544-563.

³³² Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 247-248, н. 14-18, 249-250, н. 21; Војводић, *Иконографија и култ св. Спифана*, 552-553.

³³³ Р. Зарић, *Фреско сликарство у ђаконикону манастира Милешеве*, Гласник ДКС 16 (Београд 1992), 96-98; Светозар Радојчић је помишљао да о првобитној посвети милешевског ђаконикона на својерстан начин сведочи и Првомученикова монументална представа насликана на источној страни југозападног поткуполног пиластра (cf. Радојчић, *Милешева*, 21).

засебни параклиси, док су капеле уз милешевски ексонартекс настале у време када је главни део храма већ био осликан. Функција и посвета просторних јединица олтара и наоса Милешеве биле су тада увелико опредељене. Занимљиво је, при том, уочити како се посвећивање ариљске проскомидије државном и династичком заштитнику подударило, можда не случајно, с традиционалним византијским обичајем да се култ првог хришћанског мученика истакне његовим представама баш у простору протезиса.³³⁴ Ипак, знатно већу вредност има запажање да је у Ариљу, кроз посвећивање ђаконикона светом Николи, а проскомидије светом Стефану, на својеврстан начин поновљена програмска ситуација из Студенице³³⁵ и, готово сигурно, из Градца.³³⁶ У тим старијим српским храмовима репрезентативни ликови двојице династичких и државних заштитника били су насликани пред улазима у бочне олтарске просторије. Првомученик је насликан управо крај северне, а славни мирликијски епископ крај јужне „пастофорије”. На основу живописа проскомидије и ђаконикона Студенице јасно је да те просторије у гробној цркви светог Симеона још увек нису имале улогу параклиса посвећених заштитницима српских владара и да су ликови двојице светитеља чинили део проширеног програма олтарске преграде.

Од живописа северног ариљског параклиса сачувало се само попрсје патрона насликано у лунети над пролазом из средишњег дела олтара у ту просторију (сх. 2, бр. 77). Изгубљени тематски програм проскомидије могуће је, ипак, прилично веродостојно реконструисати. Најпре ваља приметити како у главном делу олтарског простора и у ђаконикону нема ни једне једине представе светих ђакона, што је сасвим необично, јер су ликови ове категорије светитеља сликани управо у светилишту православних храмова. Чини се, стога, готово извесним да су фигуре ђакона биле сабране у проскомидији и да је то учињено с посебним разлогом. Заштитник ове просторије био је свети Стефан – архиђакон по чину. У прилог таквој реконструкцији програма протезиса говорио би добро познат обичај да се при декорисању храмова и параклиса у најнижој зони прикаже већи број светитеља из категорије којој је припадао њихов патрон. Поред светих ђакона, у протезису је вероватно било насликано и неколико архијереја. Њихове представе спадале су у уобичајене елементе програма, како у бочним просторијама олтара тако и у источним деловима свих врста параклиса. За утврђивање тематике горње зоне ариљске проскомидије од највеће користи може бити познавање програмских решења из ђаконикона. Аналогија у сликању ликова двојице патрона у лунети над улазима у обе бочне олтарске просторије дозвољава претпоставку да је сличност између тематских програма постојала и у унутрашњости архитектонски истоветно замишљених капела. Веродостојност тој хипотези даје и чињеница да је живопис ђаконикона следио програмску схему сасвим уобичајену за параклисе смештене у олтарски део храма и да није било никаквих видљивих разлога за одступање од те схеме у сликарству протезиса. Имамо, дакле, довољно основа да верујемо како се у горњој зони апсиде северне „пастофорије” моравичке катедрале налазио лик патрона – светог Стефана Првомученика – а да су у сводовима и највишим деловима зидова биле насликане сцене из његовог житија.³³⁷ Када је реч о појави Првомучениковог циклуса, одговарајуће паралеле могу се такође пронаћи у капелама посвећеним том светитељу у Жичи и Сопоћанима.³³⁸

³³⁴ Skawran, *The Development*, 28.

³³⁵ Николић, *Конзерваторски запис*, 74-76.

³³⁶ На основу необјављених теренских истраживања обављених са др Иваном Ђорђевићем и мр Милодрагом Марковићем.

³³⁷ Војводић, *Иконографија и култ св. Симеона*, 545.

³³⁸ Када је реч о другим деловима програма, житија и сопоћански параклис Светог Стефана не могу да понуде одговарајуће аналогије, јер су те две капеле подигнуте уз припрате и нису имале функцију бочних олтарских просторија. Cf. Babić, *Les chapelles annexes*, 134, 145-146.

ИЗБОР И РАСПОРЕД СЦЕНА ХРИСТОЛОШКО-ТЕОТОКОЛОШКОГ ЦИКЛУСА

Већ на први поглед избор и распоред сцена Великих Христових и Богородичиних представа, односно приказа Мука Спаситељевих, у Ариљу показују знатна одступања од програмских решења у црквама осликаваним у Србији током XIII века. Те разлике су, заправо, толике да обележавају Ариље као прилично особену и за историју српске уметности веома занимљиву тематску целину. Сцена с почетка циклуса Великих празника, *Благовесџи*, насликана је и у Ариљу пред олтаром, на западној страни источног пара пиластара (сх. 1-2, бр. I) – свом уобичајеном месту – али се већ *Рођење Христово*, потпуно ван традиција негованих у сликарству „рашких цркава”, нашло у другој зони јужног зида олтара (сх. 1, бр. II). На тај начин знатније је поремећен ток циклуса који се наставља представом *Сређења* у највишој зони источног зида поткуполног простора (сх. 1-2, бр. III). У том простору уз *Сређење* груписане су, опет без правих аналогија у старијем српском сликарству, хронолошки повезане сцене *Крштења Христовог* на јужном (сх. 1, бр. IV), *Преображења* на западном (сх. 1-2, бр. V), *Васкрсења Лазаревог* на северном зиду (сх. 2, бр. VI), као и *Уласка у Јерусалим*, приказаног на истом зиду, али у нижој зони (сх. 1, бр. VII). Док се о месту на којем је било представљено сада уништено *Распеће* може само размишљати, поуздано је утврђено да је *Силазак у ад* био насликан наспрам *Рођења*, у другој зони северног зида олтара (сх. 2, бр. XII).³³⁹ Такав положај представе *Васкрсења* остаје без паралеле у читавом старијем сликарству Србије.³⁴⁰ На основу недавно уочених, скромних фрагмената фресака, сачуваних при врху свода олтарског травеја, данас знамо где се налазила представа *Вазнесења Христовог* (сх. 1, бр. XIII),³⁴¹ а пажљиво проучавање њене иконографије може нам помоћи да у разматрању ариљског програма одемо и корак даље. Наиме, положај анђела који вазносе Господа, као и положај остатака Христовог торза, недвосмислено сведочи да је *Вазнесење* заузимало само јужну половину свода (сл. 2).³⁴² То значи да се на северној страни морала налазити још једна сцена, највероватније *Силазак Светог Духа*. Здруживање *Вазнесења* са неком од представа такозваног „Додекаортонa”, или уопште са било којом сценом христолошког циклуса, на своду олтара у српском сликарству први пут се среће тек у Ариљу, а и у потоњем периоду биће прилично ретка појава. Циклус Великих празника, како га ми данас одређујемо, завршавао се у цркви Светог Ахилија монументалном сценом *Успелења Богородичиног*, приказаном на западном зиду наоса, свом мање-више уобичајеном месту (сх. 1, 2, бр. XVI). У Ариљу су побројане сцене „Додекаортонa”, међутим, чиниле само основу знатно шире христолошко-теотоколошке приче. На зидовима и сводовима поткуполног простора и јужне певнице храма сачувало се неколико сцена циклуса Христових страдања, можда први пут уведеног у програм наоса неке српске цркве, да би у западном травеју циклусу Великих празника биле придружене представе *Рођења* и *Ваведења Богородичиног* (сх. 1, бр. XVII; сх. 2, бр. XVIII). Са *Успелењем*, насликаним на западном зиду, те две сцене чине мали Богородичин циклус, који такође није налазио место у наосу старијих српских цркава.

Нема сумње да овакав скуп сцена у ариљском олтару и наосу заслужује да буде темељно проучен, заправо да буду објашњени порекло и идејне основе решења на којима је израстао. То је могуће учинити тек ако се засебно размотри сваки од основних елемената описаног тематског програма из виших зона главног дела моравичке саборне цркве.

Рођење Христово и Силазак у ад

Приказивање *Христовог Рођења* и *Силаска у ад* као пандана на јужном и северном зиду олтара представља у црквама православног света прилично честу, мада не целовито растумачену појаву. Она је пореклом морала бити везана за мале једнобродне храмове средњовизантијског периода који су уместо

³³⁹ Cf. Војводић, Прилог, 93.

³⁴⁰ Међу српским задужбинама подигнутим ван Србије аналогија се може пронаћи у параклису на пиргу Светог Георгија у Хиландару (cf. Тодић, Фреске XIII века у параклису на пиргу св. Георгија, 37, 38, 42, сл. 1). С обзиром на распоред сачуваних сцена,

сасвим је извесно да је на јужном зиду олтара овог параклиса, наспрам *Силаска у ад*, као и у Ариљу, некада било насликано *Рођење Христово*.

³⁴¹ Војводић, Прилог, 93.

³⁴² Idem, Из ариљског иконографског програма, 9, нап. 8.

свода имали дрвени двосливни кров. Једноставна и прегледна унутрашњост таквих цркава дозвољавала је сликарима да на источном делу јужног и северног зида, дакле у најсветијем простору храма, поставе представе два најзначајнија и најсвечанија хришћанска празника – Божића и Васкрса – и да, једновременно, нагласе непрекинути кружни ток циклуса што је текао између њих. *Благовесџи* су, при томе, као почетна сцена „Додекаортонa” добијале место на источном зиду, са страна олтарске конхе, док се *Усџење*, као „епилог” циклуса, полако устаљивало на наспрамном, западном зиду наоса. Из кружног тока циклуса биле су издвојене, на великим троугаоним забатима, само сцене *Преображења*, *Вазнесења* или пак *Силаска Свеџога Духа*. Такав програмски модел био је шире познат већ крајем XII и почетком XIII века,³⁴³ када се јасно издвојио од других облика кружног система распоређивања сцена. Ипак, он ће тек знатно касније, посебно у XIV и XV веку, доживети пуну популарност.³⁴⁴ Приметићемо да је приликом примене разматраног програмског модела број сцена циклуса могао бити сведен на представе свега неколико Великих празника, као што је могао бити проширен увођењем епизода такозваних пратећих циклуса, али је и тада остваривана тежња да се у олтару или испред њега,³⁴⁵ на почетку и крају низа сцена насликаних на бочним зидовима, задрже као својеврсни пандани слике *Христџовог Рођења* и *Силаска у ад*.³⁴⁶ У храмовима једноставног просторног плана та замисао била је лако остварљива, а програмски модел показивао је пуну оправданост.

За нас је, међутим, посебно значајна чињеница да су елементи описаног начина распоређивања сцена Великих празника понекад преношени и у храмове развијенијег архитектонског склопа. У таквим црквама, било да су представе *Рођења Христџовог* и *Силаска у ад* сликане једна наспрам друге на зидовима, односно своду олтара,³⁴⁷ било да су сучељаване пред светиљштем, на источној страни сводова јужног и северног крака уписаног крста,³⁴⁸ разуђени простор грађевина није дозвољавао да се све одлике кружног система распоређивања сцена испоље у правој мери. Правилност тока циклуса могла је у храмовима сложеног просторног склопа бити и знатније нарушена. „Извлачењем” *Благовесџи* на источни пар стубаца пред олтаром,³⁴⁹ рецимо, почетна сцена „Додекаортонa” добијала је место ближе западу, то јест иза празничних представа сликаних у олтару – *Рођења*, *Васкрсења* и *Вазнесења* Христовог. Запажа се, такође, да је повезаност тока циклуса у архитектонски разуђеним црквама увек била замагљена неслагљдљивошћу целине платна осликаних зидова и сводова, као и неизбежним занемаривањем логике зона. У самом Ариљу, на пример, издељеност унутрашњег простора је таква да су сцене морале бити груписане на посебан начин, и тек се условно може говорити о повезаном току Христолошког циклуса. Све то наводи на размишљање о дубљим идејним претпоставкама разматраног програмског модела, које су могле подстаћи сликаре да га примене и у сасвим неприкладним условима и утицати на истицање *Рођења Христџовог* и *Силаска у ад* у олтарском делу, како једноставних тако и архитектонски веома сложених храмова.

Разлози програмског наглашавања и идејног повезивања две сцене у источном простору православних цркава само се делимично исцрпљују у поменутој чињеници да су у питању представе „највећег

³⁴³ Cf. Пелеканидис, Хатзидакис, *Καστοριά*, 8-9; Michailidis, *Saint-Jean le Theologien à Veria*, 467-488; Tsigaridas, *Ancienne Métropole*, 92-97; Тодић, *Фреске XIII века у џараклису на џиргу св. Георгија*, 37-42; *Byzantinisches Kreta*, 283 (пример кружног распореда сцена у своду храма).

³⁴⁴ Cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власијеле*, 149, 171-172; Бакалова, *Беренде*, 35-37; Ракопија, *Црква Свеџе Богородице*, 97-104, сл. 10, 19, 25, 28; Пелеканидис, Хатзидакис, *Καστοριά*, 108; Ксинтопулос, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων*, 93; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 142, 156, црт. 41-44; Суботић, *Свеџи Констџантин и Јелена*, 50-51, sh. 1-4; idem, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 28, 38, 54, 65, 72, 90, 97, црт. 5-9, 15-18, 32-35, 41-44, 49-51, 69-71, 77-80, etc.

³⁴⁵ Као пандани, *Рођење Христџово* и *Силазак у ад* били су сликани пред олтаром најчешће у сасвим малим црквама. Cf. Restle, *Kleinasion*, Band. III, no. XLVIII; Boyd, *Panagia Amasgou*, 292-300; D. Mc Kenzie, *Provincial Byzantine Painting in Attica*; H. Kyriaki, *Keratea*, CA 30 (1982), 141; Бабић, *Краљева црква*, 236-240; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 42, црт. 4.

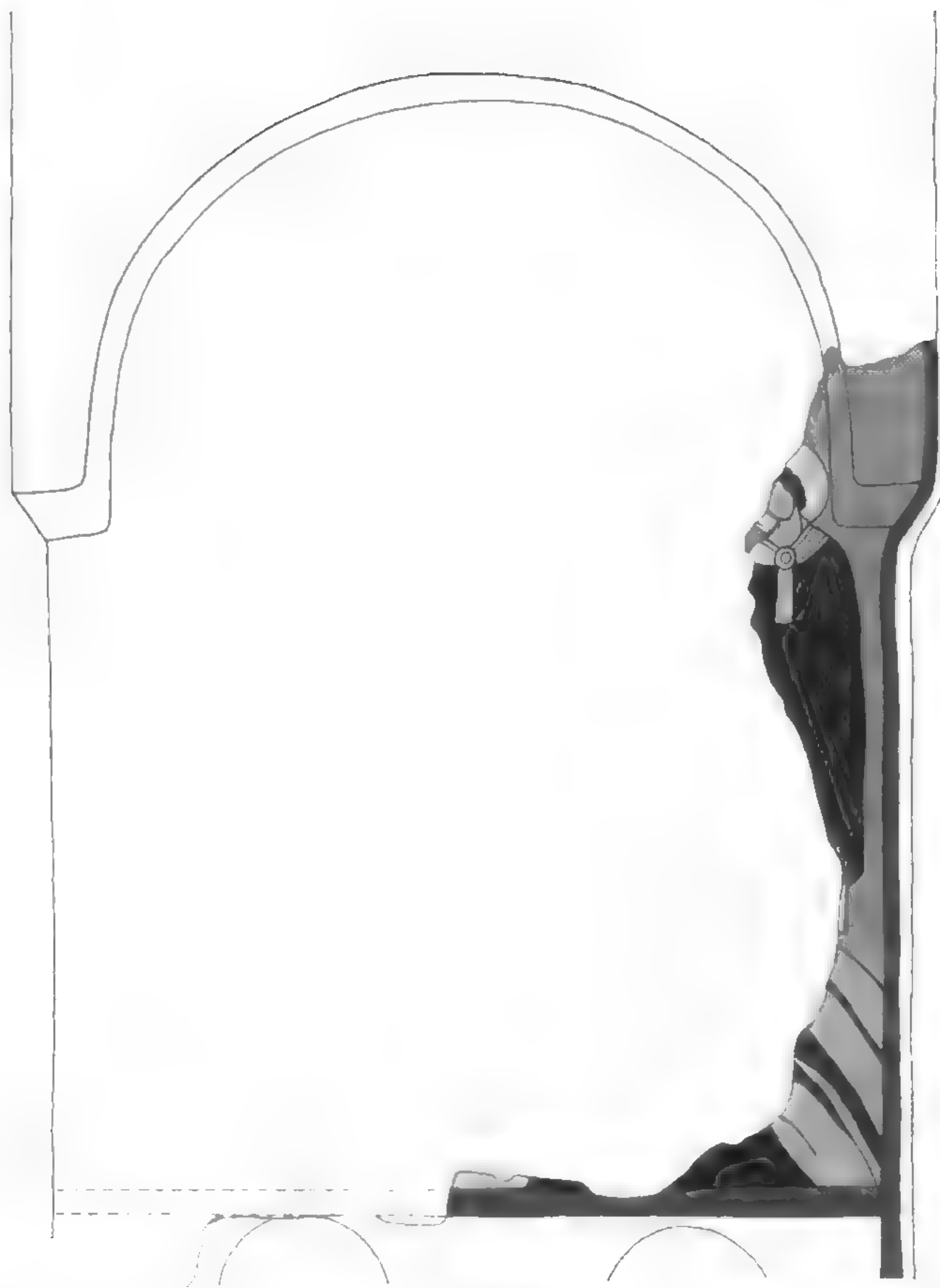
³⁴⁶ Својеврсно одступање од правила јавља се у неколико споменика Македоније у којима је између *Благовесџи* и *Рођења Христџовог* на најисточнијем делу јужног зида приказан *Сусреџ Марије*

и *Јелисавесџе*. У неким другим црквама, међутим, *Рођење* и *Силазак у ад* задржали су улогу пандана, иако је међу Велике празнике „убачена” и поменута сцена. За примере cf. Војводић, *Из ариљског иконографског програма*, нап. 12.

³⁴⁷ Осим Ариља, као примери за овакво решење могу послужити црква Светог Ђорђа у Галишту крај Костура (необјављена), црква Светог Петра у Бијелом Пољу [Р. Љубинковић, *Хумско еџархијско власијелинство и црква Свеџога Пеџира у Бијелом Пољу*, *Старинар* 9-10 (1959), 122], Богородичина црква у Кучевишту (Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви св. Сџаса*, 87, 89, 90), или Свети Ђорђе у Речанима (idem, *Зидно сликарство српске власијеле*, 178), а сасвим је могуће да је исти модел био прихваћен и у Оморфи еклисији код Атине (Василаки-Каракацани, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς*, 14, 124).

³⁴⁸ Cf. Skawran, *The Development*, 182; Stylianos, *Cyprus*, 65, 68; Миљковић-Пепек, *Делоџио*, 54, св. VII-VIII; Пећка џаџиријариџија, 146; Габелић, *Манасџир Лесново*, 52-53, etc.

³⁴⁹ О том месту *Благовесџи* у програму византијских храмова cf. Варалис, *Παρατηρήσεις πᾶ τῇ θέσῃ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ*, 201-220.



Слика 8. Остатак сцене
Силазак у ад

међу Великим празницима” – Божића – и „празника над свим празницима” – Васкрса.³⁵⁰ У делима византијских црквених писаца и песника сличност коју ти празници имају по значају показује се као плод дубоке догматске и симболичке повезаности Рођења Божијег и Силаска у ад. Васкрсење Христово – залог спасења човека од смртности, од распаљивости тела и душе – свети оци цркве виде као непосредну последицу и главни циљ Логосовог оваплоћења.³⁵¹ Према светом Атанасију Александријском, несумњивом ауторитету у питањима отеловљења Божијег, Реч рођењем „узима на себе тело способно да умре, да би то тело, суделујући у Речи која је изнад свега, било кадро да умре за све, и да би, захваљујући Речи која обитава у њему, тело остало нетрулежно и благодатним васкрсењем учинило у свима крај трулежности”.³⁵² „Како се смрт појављује само у телу”, појашњава свети Атанасије, „Реч се оденула телом да би пронашла смрт у томе телу и уклонила је;”³⁵³ ... јер, ако је због људи смрт владала над људима, онда је отеловљењем Речи Божје смрт била уништена и живот обновљен.”³⁵⁴ „Стога, када се рађа тело од

³⁵⁰ Иако је овакво одређење два празника резултат класификације из новијег времена, оно на прави начин осликава њихов значај и хијерархијско место у византијској литургијској години током читавог средњег века. Cf. Мирковић, *Хеорјологија*, 9, 83, 172. О изузетном статусу Васкрса, а од краја IV века и Божића, може се судити већ на основу текстова светих отаца какви су Григорије Богослов (P. G., t. 36, col. 624 A B C), Григорије Ниски (P. G., t. 46, col. 694 C), Епифаније Кипарски (P. G., t. 43, col. 468 A), Јован Хризостом (P.

G., t. 48, col. 752 D) или Теодот Анкирски (Aubineau, *Une Homélie de Théodote d'Ancyre*, 224).

³⁵¹ Јустин, *Догматика*, II, 551.

³⁵² P. G., t. 25, col. 112; Athanase d'Alexandrie, *Sur l'Incarnation du Verbe*, 222-223; J. B. Berchem, *L'Incarnation dans le plan divin d'après saint Athanase*, EO 33 (1934), 323.

³⁵³ Athanase d'Alexandrie, *Sur l'Incarnation du Verbe*, 295.

³⁵⁴ Ibidem, 225.

Богородице Марије”, учи славни Александринац, „рођеним се назива Онај који другима даје постојање, да би на себе пренео наше рођење, и да ми, који смо као сама земља, не бисмо отишли у земљу (...).”³⁵⁵ О Рођењу Христовом као услову Васкрсења и Васкрсењу као циљу Отеловљења говоре и други свети оци, попут Василија Великог,³⁵⁶ Григорија Богослова,³⁵⁷ Григорија Ниског³⁵⁸ или пак Кирила Александријског,³⁵⁹ Теодорита Кирског³⁶⁰ и патријарха Фотија,³⁶¹ а њихова су схватања оставила трага у службама везаним за празновање Божића и Васкрса. „Царује са грехом ад, од Адама све до Тебе; но уништава се његова бестидна тиранија, телом у којем се рађаш, Избавитељу (...),” пева се тако на повечерју 24. децембра (претпразништво Рођења Христовог).³⁶² С друге стране, током вечерње Велике суботе, на Господи возвах, поје се стихира: „Данас ад стењући вапије: боље би ми било да нисам примио у себе Рођенога од Марије, јер дошавши мени, Он разори моју државу, развали врата гвоздена, и душе које сам израније држао, Он, Бог, васкрсе.”³⁶³

Указујући, дакле, на дубоку догматску повезаност Божића и Васкрса, византијски црквени писци и песници у исти мах величају нарочиту улогу коју та два догађаја имају у икономији спасења. Они посебно наглашавају како су Божић и Васкрс својим значајем обележили започињање и испуњење домостроја људског спаса, баш као што су и зографи програмски истакнутим представама *Рођења Христовог* и *Силаска у ад* даривали положај алфе и омеге у кружном низању сцена на бочним зидовима цркава. Када у беседи на Велику суботу говори о Васкрсу, свети Јован Дамаскин сасвим разговетно изражава ту идеју: „Сада се завршава главна ствар у божанском домостроју спасења ($\nu\tilde{\nu}\nu\ \tau\acute{o}\ \tau\eta\varsigma\ \theta\epsilon\acute{\iota}\alpha\varsigma\ \omicron\iota\kappa\omicron\nu\nu\omicron\mu\iota\alpha\varsigma\ \kappa\epsilon\phi\acute{\alpha}\lambda\alpha\iota\omicron\nu\ \epsilon\kappa\lambda\epsilon\rho\alpha\acute{\iota}\nu\epsilon\tau\alpha\iota$); сада се ставља круна на оваплоћење Бога Логоса; ... а нама се светлост роди из мрака, и живот произиђе из гроба, и васкрсење извире из ада ($\kappa\alpha\acute{\iota}\ \epsilon\acute{\xi}\ \acute{\alpha}\delta\omicron\upsilon\ \pi\eta\gamma\acute{\alpha}\zeta\epsilon\iota\ \acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\sigma\tau\alpha\sigma\iota\varsigma$) (...).”³⁶⁴ У XI хомилији цариградског патријарха Фотија, посвећеној такође Великој суботи, славни беседник вели: „Чудесне су биле јасле у Витлејему које су примиле мога Господа, увијеног у пелене као дете, тек што се појавио из Дјевине утробе и ступио у људски живот; још веће чудо показује Гроб: јер онамо (у јаслама) је тајна Христовог отеловљења започета, кад је Божанство већ било покривено телом; а овде (у гробу), међутим, она достиже крај и остварује се циљ Божијег доласка – наше савршенство и препород – блештећи сјајно и обасјавајући све светлошћу Васкрсења.”³⁶⁵ Разумљиво је, стога, што патријарх Фотије у једној другој хомилији, говорећи о Христовим празницима, набрајање почиње Спаситељевим Рођењем, а завршава га Васкрсењем.³⁶⁶ Исто тако и Теодот Анкирски Рођење Христово види као „исходиште читавом циклусу празника” ($\omicron\rho\mu\eta\tau\eta\rho\iota\omicron\nu\ \pi\alpha\nu\tau\omicron\varsigma\ \kappa\acute{\upsilon}\kappa\lambda\omicron\upsilon\ \tau\acute{\omega}\nu\ \epsilon\omicron\rho\tau\acute{\omega}\nu$) који се сустичу у „великом празнику Васкрсења”,³⁶⁷ док свети Григорије Богослов издваја четири кључне тачке икономије спасења – Рођење, Распеће и погреб Христов, а као крај и циљ Васкрсење.³⁶⁸ Сасвим слична схватања поетски су уобличена у стиховима Осмогласника: „Славећи твоје богољепно снисхођење славимо Те, Христе: родио си се од Дјеве и неразлучен си био од Оца; пострадао си као човек и вољно претрпео крст, васкрсао си од гроба, изашавши као из свечане дворнице, да спасеш свет, Господе, слава Ти!” (недељно јутрење, на хвалите, стихира, први глас).³⁶⁹ Тајну истине спасења, по светом Григорију Ниском, чини нешто већи

³⁵⁵ P. G., t. 26, col. 393 BC, 396 A; Јустин, *Догмајика*, II, 293. Упутимо на још неколико карактеристичних цитата cf. Athanasie d'Alexandrie, *Sur l'Incarnation du Verbe*, 231, 245; P. G., t. 26, col. 101 B, 136 C, 145 B; P. G., t. 26, col. 1161 BC; Јустин, *Догмајика*, II, 288, 517-518.

³⁵⁶ P. G., t. 32, col. 972; Јустин, *Догмајика*, II, 303.

³⁵⁷ P. G., t. 35, col. 432 B – 436 A; P. G., t. 36, col. 325 A-D; P. G., t. 37, col. 459-462; P. G., t. 37, col. 465, 466, 464.

³⁵⁸ P. G., t. 45, col. 473 D, 476 A.

³⁵⁹ Свети Кирило истиче да је Бог „послао Сина свог, који је рођен од жене, да би, узевши на себе тело слично нашем ... оправдао људску природу у себи, ослободио је окова смрти и крунисао бесмртношћу (P. G., t. 76, col. 1365 A; Јустин, *Догмајика*, II, 317); ... јер ако Логос није постао тело, онда нити је држава смрти разорена, нити је уопште грех уништен...” (P. G., t. 75, col. 1268 B – 1269 A). За светог Кирила cf. још: P. G., t. 75, col. 1352 B-C; t. 76, col. 197 B-C, 209 A-C.

³⁶⁰ „Господ је дошао и узео на себе обличје слуге не да би васкрсао своје тело, него да би свим људима изразио васкрсење” (P. G., t. 83, col. 760 C; Јустин, *Догмајика*, II, 545).

³⁶¹ „Јер занста, када је Христос постао тело, смрт би прождрана победом” – хомилија на Велику Суботу (cf. *The Homilies of Photius*, 218). О схватањима патријарха Фотија cf. подробније даље у тексту.

³⁶² Минеј за децембар, трећа четвртина XIV века, Дечани 38, л. 153; Јустин, *Догмајика*, II, 327, н. 4.

³⁶³ Триод, 1328. година, НБС 645, л. 291'; Јустин, *Догмајика*, II, 531, н. 7. За шири преглед стихова из служби у којима се истиче сотериолошки карактер отеловљења, заправо Рођења Христовог, и оно доводи у везу са Васкрсењем као победом над смрћу cf. Јустин, *Догмајика*, II, 323-333.

³⁶⁴ P. G., t. 96, col. 601 C – 604 A, 628 C; Јустин, *Догмајика*, II, 523.

³⁶⁵ *The Homilies of Photius*, 209-210.

³⁶⁶ Ibidem, 164-165 (Хомилија на Рођење Богородице).

³⁶⁷ Aubineau, *Une Homélie de Théodote d'Ancyre*, 224-225, 233-234, 235.

³⁶⁸ P. G., t. 35, col. 432 B – 436 A; Јустин, *Догмајика*, II, 270, 300.

³⁶⁹ Готово истоветни стихови певају се и на суботњој великој вечерњој (стихире на Господи возвах, први глас).

број кључних елемената, али Спаситељево човечанско Рођење и овај богослов ставља на почетак низа, да би круг затворио Васкрсењем.³⁷⁰

Означене као две чворне тачке с почетка и краја циклуса икономије спасења, тајне Рођења Христовог и Васкрсења биле су у делима црквених писаца довођене у непосредну везу не само на основу догматских разматрања већ, веома често, и кроз грађење својеврсне поетске и мистичке антитезе. У том смислу управо свети Григорије Ниски беседи: „Као што је Марија, Мајка Божија, измичући ужасима порођаја, родила, Божијом вољом и милошћу Светога Духа, Творца векова, Реч, Бога произашлог од Бога, тако је и земља примила заповест да избаци из своје утробе Господара Јудеја, ослобађајући га ужаса смрти”.³⁷¹ Када тумачи Матејево јеванђеље и Јефрем Сирин указује на необичну мистичку везу између Рођења и Васкрсења Божијег. Сиријски поета истиче: „Он (Христос) изнео је своје тело из гроба, мада је овај био запечаћен, и печат на гробу сведочио је о печату девичанства оне која је носила његово тело; јер док је девичанство његове мајке било запечаћено, Син Божији је изашао жив из њене утробе, прворођен онде као и свугде.”³⁷² Оваква поређења и повезивања тајни Рођења и Васкрсења Спаситељевог срећемо веома често и код познијих црквених песника. Роман Мелод у Химни на Васкрсење тако пева: „Ти си, Господе, из утробе Дјевине дошао бесемено, остављајући на њој знаке девичанства, као што си данас својим гробом разорио царство гроба”,³⁷³ а Епифаније са Кипра (VII век) готово парафразира великог Сиријца.³⁷⁴ И на васкршњем јутрењу, кроз топар 6. песме подсећа се на дубоку везу две велике тајне: „Сачувавши неоштећен печат, Христос, васкрсао си из гроба, Ти који ниси повредио утробу Дјевине при рођењу својему.”³⁷⁵ Занимљива и надахнута поређења и духовито повезивање Рођења и Васкрсења Христовог могу се такође пронаћи у делима многих других православних песника и беседника попут светог Прокла,³⁷⁶ светог Теодота Анкирског³⁷⁷ или преподобног Исихија Јерусалимског.³⁷⁸ Посебну пажњу заслужује, ипак, хомилија поменутог Епифанија са Кипра која је улазила у састав богослужења Велике суботе. У њој се на веома сликовит начин повлаче паралеле и показују сличности два спасоносна чуда: „Анђео Марији, Матери Христовој његово рођење најави и анђео Марији Магдалини ново његово рођење благовествова; ноћу се Христ у Витлејему родио, ноћу, опет, на Сиону из мртвих се изнова родио; у каменој пећини Христос се роди, у каменој пећини Он се поново роди; пелене на рођењу прими и пеленама овде повио се; Он је на рођењу добио миро, Он је такође на својој сахрани добио миро; у Витлејему у јаслама рођење, али и у гробу као у јаслама ново рођење (...).”³⁷⁹

Цитат из Епифанијеве хомилије нарочито је занимљив због тога што показује јасну ауторову тежњу да Васкрсење представи као ново или друго Христово рођење. Такво поетско поистовећивање Спаситељевог васкрсавања са рађањем налази своје корене још у библијским текстовима – Посланици апостола Павла Колошанима (1:18) и Апокалипси Јовановој (1:5) – где се Христос помиње као „прворођени из мртвих” (πρωτότοκος ἐκ τῶν νεκρῶν). Касније су га прихватили и варирали ауторитети какви су били свети Иринеј Лионски,³⁸⁰ свети Јован Златоусти,³⁸¹ свети Григорије Богослов,³⁸² свети Григорије

³⁷⁰ P. G., t. 45, col. 40 D; Јустин, *Догмајшика*, II, 273. На кључне тачке циклуса спасења на својеврстан начин указује и Исихије Јерусалимски у једној пасхалној хомилији (cf. *Homélies pascales*, 122-123, 129, n. 4).

³⁷¹ P. G., t. 46, col. 688 C; *Homélies pascales*, 92.

³⁷² Éphrem de Nisibe, *Commentaire de l'Évangile*, 385. У Химни Рођењу Христовом свети Јефрем развија поређење између Рођења и Васкрсења Спаситељевог, истичући на крају да „и Рођење и Васкрсење, као два борца, присиљавају клеветничка уста да умукну” (cf. *Творения св. Ефрема*, ч. 5-я, 139-140).

³⁷³ Romanos le Mélope, *Hymnes*, t. IV, 451.

³⁷⁴ „Јер, као што се Христос роди од Дјеве запечаћене затвореним печатом девствености, тако и с неотвореним гробним печатом деси се ново рођење Христово.” Cf. Vaillant, *L'Homélie d'Épiphane*, 30.

³⁷⁵ Триод, НБС 645, л. 307; Mercenier, *La prière*, II, 272.

³⁷⁶ P. G., t. 65, col. 792 A; *Homélies pascales*, 134, n. 13.

³⁷⁷ Теодот се пита зашто Христос, који је изашао из земље отварајући гробове, при свом Рођењу није отворио мајчину утробу. По схватању анкирског богослова, Христова јединствена привилегија да постоји као Бог пре него што је рођен као човек објашњава посебни карактер Спаситељевог Рођења, које оставља недирану

девичанство Богомајке, а затим и Васкрсења, које отвара све гробове. Cf. Aubineau, *Une Homélie de Théodote d'Ancyre*, 225, 235-236.

³⁷⁸ „Овај (Христос) је заправо био најпре скривен у утроби тела (Богородице), затим у утроби земље, тамо освећујући том бременитошћу оне који су рођени, овде дарујући живот својим васкрсењем онима који су умрли...” Cf. *Homélies pascales*, 66-67. Користећи реч ζωογονεῖν (ζωογονεῖν), која асоцира на идеју рођења, да би означио давање живота мртвима, Исихије Јерусалимски, по свему судећи, жели да појача антитезу речју γεννᾶσθαι (γεννᾶσθαι) и тако укаже на то да су у питању два рођења, на различитим нивоима (ibidem, 93, n. 41).

³⁷⁹ Vaillant, *L'Homélie d'Épiphane*, 28-30. Сликовито поређење Рођења и Васкрсења Христовог даје и патријарх Фотије у једној својој Пасхалној хомилији. Он, између осталог, пореди народе Истока и Запада који славе Спаситељево „устајање из смрти” са мудрацима који му се клањају док лежи у колевци (*The Homilies of Photius*, 210).

³⁸⁰ Cf. Јустин, *Догмајшика*, II, 513.

³⁸¹ Према Златоустом, васкрсење Христово може се назвати рођенданом целокупне људске природе. Cf. P. G., t. 51, col. 265; Јустин, *Догмајшика*, II, 566.

³⁸² P. G., t. 36, col. 361.

Ниски,³⁸³ преподобни Исихије Јерусалимски,³⁸⁴ свети Јефрем Сирињ³⁸⁵ или блажени Теодорит Кирски, за кога је Христос „првенац из мртвих”, јер је први раскинуо окове смрти и изашао из њене утробе као новорођени.³⁸⁶ Словенски просветитељ Климент Охридски у једном слову на Богојављење издваја три Христова рођења: прво у Витлејему, друго на Јордану и треће кад је Он васкрсао и постао нам „првенац из мртвих”.³⁸⁷ И у Литургији светог Василија, кроз молитву пред освећење дарова, помиње се да Спаситељ „васкрсе у трећи дан, и ... постаде ... прворођени из мртвих”,³⁸⁸ а прворођеним из мртвих Христос се такође назива у VI песми Канона на јутрење Велике суботе.³⁸⁹ Наведени библијски, светоотачки и литургијски текстови отворили су и у српској средњовековној литератури пут идеји да је „Христос, истинити Бог наш, телом се приближивши к нама, и телом пострадавши ... и згазивши ад” постао „првенац из мртвих”.³⁹⁰

С обзиром на тако широко засновану и по облицима богату књижевну традицију истицања спона између Божића и Васкрса, сасвим је разумљив обичај средњовековних зографа да на зидовима православних храмова идејно повезују сцене *Рођења Христовог* и *Васкрсења* у оквиру различитих програмских модела распоређивања живописа. При томе су две сцене могле добити место и далеко ван олтарског простора. У цркви Свете Варваре у месту Соганле (Кападокија) сцене *Рођења Христовог* и *Силаска у ад* повећаних су димензија и постављене једна крај друге на северној страни свода.³⁹¹ Велике тимпаноне у поткуполном простору Светих апостола у Перахорију на Кипру, цркви у којој није строго поштован хронолошки распоред тема, заузимају као пандани огромне сцене *Рођења* и *Силаска у ад*,³⁹² док су у цркви Богородице Аракиотисе у Лагудери, такође на Кипру, те две сцене насликане једна наспрам друге у своду западног травеја.³⁹³ Исто тако, сасвим је извесно да је пандан великој сцени *Рођења Христовог* у конхи јужног крака трансепта базилике *Рођења Божијег* у Витлејему некада чинила представа *Анастасиса* приказана у конхи северног трансепта.³⁹⁴ Програмско повезивање сцена Христовог доласка на овај свет у телу и Његовог чудесног Васкрсења није било непознато ни у Србији. У Милешеви су оне сучељене постављањем *Рођења* на огромни тимпан северног зида централног дела храма, а *Силаска у ад* на одговарајућу површину јужног зида.³⁹⁵ Највишу зону бочних зидова наоса цркве у Горњем Козјаку, на слоју сликарства насталом у време српске власти у Македонији, красе наспрамно постављене представе *Рођења* и *Васкрсења Христовог*.³⁹⁶ Ипак, највећи број примера показује настојање творца иконографских програма да представе Божића и Васкрса сучеле на самом истоку храма и њима покрију бочне зидове или пак сводове олтарског простора. Жеља да се представама *Рођења* и *Силаска у ад* пронађе место у олтару запажа се чак и у храмовима у којима није примењиван кружни распоред сцена. Тако су у оквиру занимљивог програма цркве Свете Марине у селу Мурнес на Криту, из око 1300. године, крај *Рођења* и *Срећења*, сцена којима се величају отеловљење Божије и жртва, у олтарском простору насликани *Силазак у ад* и *Васкрсење Лазарево* ради прослављања Христове победе над смрћу.³⁹⁷ У поглављу о програму светилишта закључили смо како је настојање да се представе Божића и Васкрса сучеле у самом олтару имало дубока симболичка и литургијска оправдања. Оно није извирало само из тежњи да се два кључним сценама подари најугледније место у цркви и да се што рационалније примени кружни распоред представа „Додекаортон”.³⁹⁸

³⁸³ „Дође царство Живота и разори се царство смрти; појави се друго рођење, други живот...; благодат Христова Васкрсења уништи смртне муке; она ироди ирвенца из мртвих; ... она скрши железне катанце ада” (In Christi resurrect. Orat. I: P. G., t. 46, col. 605 C, 694 C; Јустин, *Догмајика*, II, 556-557).

³⁸⁴ „Којим речима ћу одати почаст гробу који је родио живиој...” Cf. *Homélies pascales*, 122-123 (In S. Pascha homilia II).

³⁸⁵ У Химни Рођењу Господњем свети Јефрем кличе: „Запечаћени гроб је родио Тебе (Христe).” Vid. *Творенія св. Ефрема*, ч. 5-я, 140.

³⁸⁶ P. G., t. 82, col. 600 D, 601 A; Јустин, *Догмајика*, II, 546.

³⁸⁷ Климент Охридски, *Съчинения*, II, 243. Свети Климент, ако је заиста у питању његово дело, парафразира светог Григорија Богослова, који на сличан начин говори о три Христова рођења и Васкрсењу као последњем од њих (cf. P. G., t. 36, col. 361).

³⁸⁸ Brightman, *Liturgies*, 327

³⁸⁹ Триод, НБС 645, л. 286; Јустин, *Догмајика* II, 526.

³⁹⁰ Доментијан, *Животиј Свѣтѣога Саве и животиј Свѣтѣога Симеона*, 247.

³⁹¹ Thierry, *Le thème de la Descente du Christ aux Enfers*, 62.

³⁹² Megaw, Hawkins, *Perachorio*, 288-289, sch. a.

³⁹³ Stylianou, *Cyprus*, 164, 167, 182, 184, fig. 100, 102; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 74, fig. 18.

³⁹⁴ A. Baumstark, *Palestinensia. Ein vorläufiger Bericht*, *Römische Quartalschrift* 20 (Rom 1906), 146; A. И. Пападопуло-Керамевсъ, П. В. Безобразовъ, *Восемь греческихъ описаний св. мѣстъ XIV, XV и XVI вв.*, Православный палестинскій сборникъ, томъ XIX, вып. II (С. Петербургъ 1903), 98, 224; G. Kühnel, *Das Ausschmückungsprogramm der Geburtsbasilika in Bethlehem. Byzanz und Abendland im Königreich Jerusalem*, *Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie* 10 (Münster 1987), 139, n. 26, Abb. 3-4; Folda, *The Art of Crusaders*, 358.

³⁹⁵ Радојчић, *Милешева*, 19, цртеж на стр. 76-77.

³⁹⁶ Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власије*, 139.

³⁹⁷ Cf. Албани, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγίας Μαρίας*, 211, 218, 222.

³⁹⁸ Cf. стр. 59 supra.

Ариљски храм, како смо то већ истицали, структуром свог унутрашњег простора није нудио ни приближно повољну основу за примену непрекинутог кружног распореда сцена Празничког циклуса. Јасно је стога да издвајање и истицање *Рођења Христовог* и *Силаска у ад* у посебним архитектонским оквирима, под слепим аркадама бочних зидова олтар ариљске цркве, не може бити резултат неосмишљене, механичке примене једног до тада у Србији готово непознатог програмског модела. Ово утолико пре што је у ариљском храму у питању сасвим условна примена тог модела, која је подразумевала знатне напоре у његовом прилагођавању особеној архитектури, па и укрштање са „спиралним” системом распоређивања сцена примењених у поткуполном простору, о чему ће касније бити више речи. Опредељујући се за неочекивано решење у олтару једног „рашког храма”, творци иконографског програма моравичке катедрале имали су на уму, без сумње, нарочите разлоге. Они су морали бити свесни дубоких догматских, симболичких и литургијских веза два најзначајнија хришћанска празника, веза које су чиниле основу недвосмислено истакнуте и мисаоно изузетно богате програмске антитезе.

Вазнесење и Силазак Светог Духа (?)

Поред *Рођења* и *Силаска у ад* у олтарском простору цркве светог Ахилија у Ариљу биле су насликане још две сцене, од којих је једна, сасвим сигурно, *Вазнесење Христово* (црт 2). Да је и друга, сада потпуно уништена, сцена припадала циклусу Великих празника, уверава нас прилично строго поштована традиција да се на своду олтар средњовековних православних храмова уз *Вазнесење* представља управо нека од сцена тог циклуса. У живопису Ариља данас недостају само две сцене из дванаесточланог ланца „Додекаортон” – *Распеће* и *Силазак Светог Духа*. Мало је вероватно да је прва од те две сцене била насликана крај *Вазнесења* у своду ариљског олтар, не само због тога што је *Распеће* у византијским храмовима тек по изузетку добијало такво место³⁹⁹ већ и због чињенице да је у наосу моравичке катедрале био насликан развијен циклус Мука Христових, из којег није имало смисла издвајати кључну представу – сцену *Распећа*. С друге стране, *Силазак Светог Духа* знатно чешће је добијао место крај *Вазнесења* у своду олтар, и по томе се са њим могло поредити само *Рођење Христово*. Заправо, у храмовима Византије и осталих земаља православног света здруживање *Силаска Светог Духа* са *Вазнесењем* на своду олтарског простора представља добро познату и вековима присутну појаву. Она се може пратити већ од цркве Светог Николе „под кровом” у Какопетрији на Кипру, осликане у првој половини XI века, преко храма Панагије Амасгу у Монагри, такође на Кипру (слој из XII/XIII века),⁴⁰⁰ па све до цркава из XIV и XV столећа какве су Свети Никита код Чучера, Богородица Одигитрија у Пећкој патријаршији, Лесново, Свети Јован Богослов у Земену, Свети Никола у Псачи,⁴⁰¹ као и неколико храмова на Криту и Кипру.⁴⁰² Иако је у већини наведених споменика *Вазнесење* сликано на северној, а *Силазак Светог Духа* на јужној страни олтарског свода, забележени су и ретки примери који показују обрнут распоред сцена,⁴⁰³ како је вероватно било и у Ариљу.

Програмско повезивање представе Христовог узношења на небо и спуштања Светог Духа на његове апостоле у олтарском простору православних храмова попримало је и другачије видове. Тако је у цркви Светог Николе тис Родиас у Арти или у Евангелистрији и капели Светог Јована у Мистри илустрација Педесетнице нашла место на своду или источном зиду протезиса, док је *Вазнесење* приказано на одговарајућим површинама главног дела олтар.⁴⁰⁴ У светогорском Протатону, с друге стране, у којем је при-

³⁹⁹ Нама је познат само пример из цркве Арханђела Михаила крај места Арханеса на Криту (1315/6), где је на јужној страни свода приказано *Распеће*, а испод њега *Ойлакивање*. Cf. M. Хатзидакис, *Τοιχογραφίες στην Κρήτη*, Κρητικά Χρονικά 6 (1952), 70, Πίν. Γ, εικ. 2; *Byzantinisches Kreta*, 384.

⁴⁰⁰ Cf. Stylianiou, *Cyprus*, 55, 242; Boyd, *Panagia Amasgou*, 300-305.

⁴⁰¹ Cf. Миљковић-Пепек, *Делојо*, 54; Пећка патријаршија, 146, сл. 88; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, 169, 175, 155; Габелић, *Манастир Лесново*, 52-53, 81-82.

⁴⁰² *Byzantinisches Kreta*, 223, 240, 345, 450; K. D. Kalokiris, *La peinture murale byzantine de l'île de Crète*, Κρητικά Χρονικά 8 (1954), 393;

Stylianiou, *Cyprus*, 224. Фрагмент *Силаска Светог Духа* на айосиоле препознат је и на јужној страни источног свода у Матеичу (Димитрова, *Манастир Маџејче*, 126-127).

⁴⁰³ *Byzantinisches Kreta*, 240. Важно је приметити да је *Вазнесење*, по правилу, било приказивано на северној страни свода олтар, не само онда када је тај свод делило са представом *Силаска Светог Духа* него и када су крај њега приказиване друге сцене Великих празника.

⁴⁰⁴ Skawran, *The Development*, 182; Millet, *Recherches*, 39-40; Dufrenne, *Mistra*, 30, pl. 33, 35. За још неке примере и за случајеве здруживања *Вазнесења* и *Силаска Светог Духа* у западним деловима храма cf. Војводић, *Из ариљског иконографског програма*, нап. 71.

мењена особена варијанта кружног система распоређивања сцена „Додекаортонa”, *Вазнесење* и *Силазак Светог Духа* насликани су на северном зиду светилишта.⁴⁰⁵

Приближавање сцене *Силаска Светог Духа* представи *Вазнесења* у олтарском простору храма умногоме се може објаснити околношћу да су у питању два хронолошки повезана догађаја. Понекад су, као у Протатону, две сцене добијале место у олтару искључиво због тога што су се налазиле при крају низа Великих празника. Та околност није била без значаја ни у великом броју других случајева представљања *Вазнесења* и *Силаска Светог Духа* у источном делу цркве. Приказано на северној страни свода олтара, *Вазнесење* се хронолошки могло везати и за представу *Силаска у ад*, постављану на источни крај северног зида олтара, односно на источну страну свода северног крака уписаног крста, и за сцену *Силаска Светог Духа* насликану такође на своду светилишта. Међутим, представљање *Вазнесења* у олтарском делу храма постало је током векова „тополошка” константа, на коју врло често није утицао систем распореда живописа у осталим деловима цркве. Појава повезивања сцена *Вазнесења* и *Силаска Светог Духа* на апостоле баш у своду олтара стога се не може посматрати само као последица њихове хронолошке повезаности. Ту појаву треба тумачити и дубљом догматском сродношћу два догађаја чија је успомена у првим вековима хришћанства била обједињена јединственим празником.⁴⁰⁶ Према Јовановом јеванђељу и Делима апостолским, Христос се и вазнео на небо да би апостолима и људском роду уопште био послат Дух Свети као утешитељ и као знак измирења с Богом (Јн. 14:12-17; 16:7; Дела 2:33). На ту дубоку догматску везу два празника пажњу такође скрећу црквени оци попут светог Јована Златоустог или словенског просветитеља Климента Охридског,⁴⁰⁷ а на њу подсећа и богослужење посвећено *Вазнесењу Христовом*.⁴⁰⁸ Не чуди стога што издвојене и идејно обједињене представе Спаситељевог вазношења на небо и спуштања Духа Светога на апостоле налазимо и на предметима примењене уметности или у византијском минијатурном сликарству.⁴⁰⁹ Да је обједињавање *Вазнесења* и *Силаска Светог Духа* на основу догматског начела у црквеном сликарству могло понекад бити значајније него повезивање на основу хронолошког принципа указивало би, поред неких других примера,⁴¹⁰ изгледа и Ариље. Ако је у моравичкој катедрали *Силазак Светог Духа* заиста био насликан на северној страни олтарског свода, између представа *Силаска у ад* и *Вазнесења*, како смо то претпоставили, онда у том споменику није био строго поштован хронолошки распоред сцена. Ваља, такође, уочити да се *Силазак Светог Духа* јављао у олтарском делу византијских цркава и самостално. Тако је у Панагији Халкеонској у Солуну, Светом Луки у Фокиди, базилици Рођења Христовог у Витлејему⁴¹¹ или у Сопоћанима, Станичењу и Кучевишту⁴¹² поменута сцена добила место у сводним конструкцијама, односно на зидовима самог олтара, у којем није било представљено *Вазнесење*. Ово запажање наводи на помисао да су при одређивању положаја *Силаску Светог Духа* у олтарском делу православних храмова, поред хронолошког места међу сценама „Додекаортонa” и догматске повезаности с *Вазнесењем*, одређену улогу могли имати црквено-историјски значај⁴¹³ и литургијска симболика представљеног сионског догађаја.⁴¹⁴

Не можемо, ипак, бити сасвим сигурни да је представа *Силаска Светог Духа* у Ариљу била насликана на северној страни свода олтара. На изврстан опрез наводи нас околност да је живопис највишег дела

⁴⁰⁵ Д. Коломиракис, *Ερημνευτικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Προτάτου*, ΔΧΑΕ 15 (1991), 204-205.

⁴⁰⁶ S. Salvile, *Τεσσαρακοστή. Ascension et Pentecôte au IV^e siècle*, ΕΟ 28 (1929), 263; Мирковић, *Хеориологија*, 230.

⁴⁰⁷ P. G. t., 52, col. 789-791; Климент Охридски, *Съчинения*, II, 344. О снажној догматској вези између *Вазнесења* и *Силаска Светог Духа* на апостоле cf. Јустин, *Догматики*, II, 597-598.

⁴⁰⁸ Cf. Mercenier, *La prière*, II, 337, 338, 339, 341.

⁴⁰⁹ Cf. Орлова, *Наружные росписи*, 33-35.

⁴¹⁰ Stylianos, *Cyprus*, 224, 227; *Byzantinisches Kreta*, 223-224; 240.

⁴¹¹ Papadopoulos, *Panagia ton Halkeon*, 30, 38-39; Diez, *Dermis, Byzantine Mosaics*, 44-45, 72-73; Hunt, *Art and Colonialism*, 78, 81-82.

⁴¹² Ђурић, *Сопоћани*, 126; Љубинковић, *Црква Светог Николе у Станичењу*, 80; Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви св. Спаса*, 90.

⁴¹³ Cf. P. Evdokimov, *L'Esprit Saint dans la Tradition orthodoxe*, 1969, passim; N. L. Koulomzine, *L'Église - Temple de l'Esprit Saint*, in: *L'Église dans la liturgie*, 175-182; Б. Тодић, *Најстарије зидно сликарство у Св. Апокалипси у Пећи*, ЗЛУ 18 (1982), 27-28; Ђурић, in: *Пећка иконостас*

шија, 190; Hunt, *Art and Colonialism*, 78, 81-82. У Седмом слову о свештенству, приписаном светом Јовану Златоустом, говори се о Силаску Светог Духа као о рукоположењу апостола за свештенике (P.G., t. 49, col. 1068). Према Теодору из Андиде, апостоли су били и архијереји и „будући одуховљени божаственим Духом, који је сишао на њих”, они су саставили свете молитве и свештенодејства (Красносельцев, *Объяснение литургии*, 41).

⁴¹⁴ Bornert, *Les commentaires*, 204. Током богослужења често се призива обнављање тајне силаска Светог Духа ради освећења оних који као наследници апостола учествују у обреду. Cf. Brighmann, *Liturgies*, 316, 318, 319, 329, 338; R. Bornert, *La Pentecôte dans la liturgie byzantine*, Notes de pastorale liturgique 38 (1962), 9-14; J. Mateos, *L'action du Saint-Esprit dans la liturgie dite de s. Jean Chrysostome*, РОС 9 (1959), 193-208; J. Corbon, *L'Office divin dans la Liturgie byzantine: dimensions spirituelles, théologiques et ecclésiales*, РОС 37 (1987), 240-243; *Le Saint-Esprit dans la Liturgie*. Conférences Saint-Serge. XVI^e semaine d'études liturgiques, Roma 1977 (нарочито саопштења која су потписали С. Andronikoff, J. O. Bragança и А. М. Dubarlé).

западног зида наоса моравичке катедралне цркве потпуно пропао, а да су управо на том зиду или уопште у том простору византијских и српских храмова понекад били приказивани „Духови”. С друге стране, морамо још једном скренути пажњу на чињеницу да је *Вазнесење* насликано на јужној страни олтарског свода. Такво место представе Христовог вазношења на небо није у складу с уобичајеном схемом распоређивања сцена када та сцена дели површину свода с представом *Силаска Свештог Духа*. Како смо то већ приметили, „хронолошки” принцип низања сцена захтевао је постављање двеју сцена у обрнутом распореду. Због тога смо претпоставили, видеће се не без разлога, да је у Ариљу дошло до одступања од поменутог начела. Ако је у моравичкој катедрали ипак био доследно поштован хронолошки принцип ређања сцена, онда се на северној страни свода олтара, између *Силаска у ад* и *Вазнесења*, некада морала налазити једна од представа Христових посмртних јављања. За такво решење, међутим, нисмо успели да пронађемо одговарајућу паралелу у средњовековном сликарству православних. Тек у много познијој уметности, у цркви Светог Германа на Преспи, осликаној 1743, срећемо представу *Неверовања Томиног* на северној страни свода олтара, крај *Вазнесења* на јужној.⁴¹⁵ Када је очувано средњовековно зидно сликарство у питању, може се указати само на далеке и незадовољавајуће аналогije. У Светој Софији у Трапезунту *Осећање неверног Христовог апостола* нашло се међу сценама које следе *Васкрсењу*, насликаним на северном и јужном зиду олтара, испод *Вазнесења* у своду, али је општа програмска диспозиција живописа у овој цркви неупоредива са ариљском.⁴¹⁶ У појединим кападокијским црквама, као што су Токале килисе (Нова) и „Голубарник” у Чавушину, место са *Вазнесењем* у сводним конструкцијама деле *Благосиљање* и *Мисија ајосиола*. Но, те сцене у наведеним споменицима покривају сводове наоса, а не олтарског простора.⁴¹⁷ Када су у питању други уметнички родови, ваља приметити да поменуто решење с увођењем неке сцене Христових посмртних јављања међу Велике празнике није било непознато у Византији. На једном диптиху од слоноваче из петроградског Ермитажа (X-XI в.) представа *Неверовања Томиног* добила је место управо између сцена *Силаска у ад* и *Вазнесења Христовог*.⁴¹⁸ Овде се ипак мора имати на уму да је у питању дело које одражава веома архаичан, а можда и захтевима поручиоца одређен избор најзначајнијих хришћанских празника.⁴¹⁹ Због свега тога, а најпре због непостојања правих аналогija у средњовековном монументалном сликарству, нисмо склони да поверујемо како је на северном своду ариљског олтара уместо *Силаска Свештог Духа* на *ајосиоле* била насликана једна од сцена Посмртних јављања Господњих.

Сцене Великих празника у поткуполном простору

Средишњи део циклуса Великих празника, од *Сређења* до *Уласка у Јерусалим*, насликан је у Ариљу у највишим зонама поткуполног простора храма. Необична појава већег броја хронолошки повезаних празничних сцена у том делу цркве умногоме је била последица особеног архитектонског склопа и издужених пропорција централног одељења моравичке катедрале. Стога се права паралела ариљском програмском решењу у српској уметности може пронаћи тек у Високим Дечанима.⁴²⁰ Сцене се у Ариљу нижу од источног, преко јужног и западног, до северног зида и спуштају се у ниже зоне, уз строго поштовање библијског тока излагања. То показује да је у поткуполном делу храма био прихваћен систем „спиралног” распореда сцена.⁴²¹ И овај спирални систем распоређивања композиција развијеног Христолошког циклуса био је карактеристичан за храмове једноставног плана, а доследно је примењен, рецимо, у Светом Николи у Прилепу, Станичењу или Светим таксијарсима у Костуру.⁴²² У црквама сложенијег просторног склопа он се обично јављао само у централном делу грађевине, као, на пример, у Тимотесубанију (Грузија)⁴²³ или овде у Ариљу. Рекло би се да су, при таквом стању ствари, околности у једном детаљу

⁴¹⁵ Cf. C. Пелеканидис, *Βυζαντινά καὶ μεταβυζαντινά μνημεῖα τῆς Πρέσπας*, Солун 1960, 23, πιν. V.

⁴¹⁶ Cf. J. Lafontaine-Dosogne, *Remarques sur le programme décoratif de S^{te} Sophie à Trebizonde*, *Byzantino-bulgarica* 7 (Sofia 1981), 381-384, fig. 10.

⁴¹⁷ Cf. Epstein, *Tokali Kilise*, 75-76, 9, 88-92; Restle, *Kleinasien*, no. XXVI.

⁴¹⁸ *The Glory of Byzantium*, ed. H. C. Evans and W. D. Wixom, New York 1997, 144, no. 91.

⁴¹⁹ Ibidem.

⁴²⁰ Марковић, *Циклус Великих празника*, 107.

⁴²¹ Cf. Окуневъ, *Ариље*, 230.

⁴²² Месеснел, *Црква св. Николе у Марковој Вароши*, 45-47; Костовска, *Св. Никола во Вароши*, 62-69, црт. II-V; Љубинковић, *Црква Свештог Николе у Станичењу*, 80; Пелеканидис, Хатаидакис, *Καστοριά*, 94-95;

⁴²³ Привалова, *Російсь Тимотесубани*, рис. 6.

посебно ишле на руку творцу ариљског иконографског програма. Представа *Сређења* могла је, без додатног нарушавања тока излагања, добити место на истоку, у непосредној близини олтарског простора. Томе се понекад, како то, изгледа, показују неки византијски и српски споменици, тежило с посебном свешћу.

Већ је у живопису неколико кападокијских цркава из X века уочена жеља да се представом *Сређења* обележи улаз у светилиште, при чему опрезнији истраживачи истичу да приказивање те сцене у близини олтара није увек морало бити плод нарочитих намера.⁴²⁴ Несумњиво присуство таквих намера запажа се у црквама попут базилике Рођења Христовог у Витлејему и цркве Свете Марине у селу Мурнес на Криту где је *Сређење* насликано у самом олтару,⁴²⁵ или пак у Богородици Аракиотиси у Лагудери где је лик Симеона Богопримца с малим Христом у рукама уклопљен у особен програмски контекст у најнижој зони, крај иконостаса.⁴²⁶ Крајем XIII века *Сређење* је било насликано на јужном зиду олтарског травеја у цркви Светог Николе на Липни, близу Новгорода. Оно тамо чини пандан представи *Ваведјења Богородице у храм*.⁴²⁷ На свој начин занимљиви су и неки српски примери, посебно они у Богородичиној цркви у Студеници и студеничкој Краљевој цркви.⁴²⁸ По свему судећи, некада је представа *Сређења* обележавала улаз у олтар и у Градцу, о чему се може судити на основу опште програмске диспозиције подобне студеничкој. У Милешеви је *Сређење*, као и „Евхаристија”, за коју није било места у скученом олтару, премештено на западну страну поткуполног простора.⁴²⁹ На том месту оно је остајало у наглашеној програмској и идејној комуникацији са светилиштем, као у Марторани и Капели Палатини у Палерму.⁴³⁰

Претпоставља се, не без основа, да приказивање *Сређења* крај улаза у олтар стоји у вези са типолошком вредношћу те сцене као „евокације отеловљења, антиципације жртве на крсту и префигурације евхаристијског дара”,⁴³¹ али и с њеним значењем првог јављања у храму оснивача и првосвештеника Нове цркве.⁴³² Таква типологија и значење Сређења Господњег, који су заиста присутни у текстовима црквених писаца и песника,⁴³³ па и оним што су ушли у састав служби овом празнику,⁴³⁴ и у ариљској би се цркви лако могли довести у везу са местом на којем је сцена *Сређења* насликана. Нашавши се непосредно изнад тријумфалног лука, чији је иконографски програм посвећен величању тајне Отеловљења Христовог,⁴³⁵ та представа у исто време наткриљује улаз у олтарски простор, у којем се и пред којим се припремала и вршила тајна хришћанске жртве – евхаристија – установљена од Христа као новозаветног архијереја.⁴³⁶ С друге стране, шири програмски контекст поткуполног простора храма и правилан ритам низања сцена Великих празника у том простору наводе на опрез у прихватању предложеног тумачења. Ма како примамљиво било такво „типолошко” схватање смисла представе *Сређења* и „тополошко” објашњење њеног постављања пред олтар цркве Светог Ахилија, не треба искључити ни могућност да је *Сређење* добило место на источном зиду поткуполног простора само као прва у хронолошки правилном низу насликаних сцена.

⁴²⁴ Epstein, *Tokali Kilise*, 6, 17; C. Jolivet-Lévy, *Les programmes iconographiques des églises de Cappadoce au X^e siècle. Nouvelles recherches*, in: *Constantine VII Porphyrogenitus and His Age*, Athens 1989, 255-257; eadem, *Les églises byzantines de Cappadoce*, 95.

⁴²⁵ Hunt, *Art and Colonialism*, 78, 81-82; Албани, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγίας Μαρίας*, 211, 218, 222.

⁴²⁶ Лидов, *Образ „Христос-архијереј”*, 15-16; Baltoyanni, *Christ The Lamb*, 53-58.

⁴²⁷ Царевская, *Новые данные*, 423, сл. на стр. 417. *Сређење* и *Ваведјење* насликани су као пандани пред улазом у олтарски простор цркве Светог Власија, Фрилингијаника (Китера). Cf. Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 114, 117.

⁴²⁸ Николић, *Конзерваторски запис*, сх. 1, бр. 13; сх. 2, бр. 13; Бабић, *Краљева црква*, 143, сх. V.

⁴²⁹ Живковић, *Милешева*, 20, 22-23.

⁴³⁰ Demus, *Norman Sicily*, 38, 80.

⁴³¹ Epstein, *Tokali Kilise*, 6; Jolivet-Lévy, *Les programmes iconographiques des églises de Cappadoce au X^e siècle*, 255-257; eadem, *Cappadoce*,

95; J. M. Spieser, *Liturgie et programmes iconographiques*, *Travaux et Mémoires* 11 (Paris 1991), 580.

⁴³² Лидов, „Христос-свештеник”, 191; Sinkević, *Nerezi*, 50, n. 143.

⁴³³ Святигел Кирилл, *Поучения*, 360; Romanos le Mélope, *Hymnes*, II, 183; Aubineau, *Les Homélies d'Hésychius*, I, 25, 27; Vaillant, *L'homélie d'Épiphane*, 30; E. Bickersteth, *Edition with Translation of a Hypapante Homily ascribed to John Chrysostom*, OCP 32/1 (Roma 1966), 64-67, 72-75; Maguire, *The Iconography of Symeon*, 267-268; Baltoyanni, *Christ The Lamb*, 56-57.

⁴³⁴ Mercenier, *La prière*, II, 313-340, нарочито 314, 319, 320, 322, 325, 331, 330, 339; Baltoyanni, *Christ The Lamb*, 56. Као читање из Апостола за празник Сређења Христовог (2. фебруар) узиман је одељак из Посланице Јеврејима (Јевр. 7:7-17), који говори о нужности замене старозаветног свештенства новозаветним о вечном свештеништву Христовом по реду Мелхиседековом (cf. Mateos, *Le Typicon*, I, 224, 225).

⁴³⁵ Cf. стр. 47-49, 51 *supra*.

⁴³⁶ Поменимо на овом месту и то да је малени Христос у ариљској сцени *Сређења* одевен у посебну архијерејску одежду. О томе cf. стр. 122 *infra*.

Страдања Христова

На циклус Великих празника у нижим зонама поткуполног простора ариљске цркве надовезивале су се сцене Мука Христових. Наспрам „празничне” представе *Уласка у Јерусалим*, насликане у другој зони северног зида централног дела наоса, налази се *Издајство Јудино* (сх. 1, бр. IX), да би се циклус у свом спиралном току спустио у најнижу зону северног и јужног зида, где су приказани *Пилајов суд* (сх. 2, бр. X)⁴³⁷ и *Пућ на Голгоџу* (сх. 1, бр. XI). Побројане сцене, међутим, чине само преостали, средишњи део првобитно знатно шире приче о Христовим страдањима. Почетне, сада уништене, представе циклуса Мука Христових биле су насликане у другој зони јужне ариљске певнице. На западној страни свода певничког простора сачуван је фрагмент *Прања ногу* (сх. 1, бр. VIII), па је готово сигурно да се на насрамној, источној страни свода некада налазила *Тајна вечера*, значајна сцена, којом је циклус по правилу започињао. Због своје евхаристијске симболике *Тајна вечера* је с много разлога могла бити представљена управо на том месту, у непосредној близини олтара. Другу зону јужног зида певнице заузима је, без сумње, представа *Молићве у Гетсиманском вртју*. Између две почетне сцене и *Издајства Јудиног*, насликаног у Ариљу на јужном зиду поткуполног простора, могао је бити приказан једино догађај у Гетсиманији, што јасно показују боље сачувани византијски циклуси Мука Христових. Дакле, први део ариљског циклуса Страдања највероватније се састојао од сцена *Тајне вечере*, *Прања ногу* и *Молићве у Гетсиманском вртју*, а на њих су се надовезивали *Издајство Јудино*, *Пилајов суд* и *Пућ на Голгоџу*. С обзиром на толики број представа почетног и средишњег дела приче о Христовим страдањима очевидно је да је реч о прилично развијеној целини. Многобројне аналогije из средњовековне уметности православних наводиле би на закључак како се и епилог овог циклуса састојао од већег броја сада уништених епизода. Расположиви простор у ариљском храму, где је у сводовима и највишој зони зидова западног травеја и северне певнице некада могло бити насликано још пет или шест сцена, говори такође у прилог таквој претпоставци.⁴³⁸ Поред представе *Распећа*, а она је припадала како циклусу Великих празника тако и циклусу Мука, ту је вероватно било насликано још неколико уобичајених сцена Страдања, попут *Пењања на Крст*, *Скидања с Крста*, *Ойлакивања*, *Полагања у Гроб* и *Мироносица на Гробу*.⁴³⁹ Сасвим је логично претпоставити да је последња од наведених представа – *Мироносице на Гробу* – могла бити приказана на источном делу свода северне певнице, испред *Силаска у ад*, насликаног на северном зиду олтара. Такав просторни однос две сцене Васкрсења, потпуно уобичајен у византијском сликарству, дозволио би да се на још једном месту успостави природна хронолошка веза циклуса Мука Христових и Великих празника, стопљених у Ариљу у јединствену христолошку целину.

Ако се на уму имају избор и распоред сачуваних сцена ариљског наоса, као и број изгубљених представа које су, попут *Распећа*, некада сасвим сигурно биле насликане, предложена реконструкција програма у највишим зонама цркве чини се сасвим прихватљивом. Укључивање у тај програм неког сведеног броја сцена Чуда Христових изгледа колико нелогично, толико и преурањено, с обзиром на развојне токове тадашње српске уметности.⁴⁴⁰ Уосталом, повезаним епизодама Чуда Христових, или пак Посмртних јављања, било би сасвим немогуће пронаћи одговарајуће место у програму ако се сагледа распоред сачуваних представа ариљског наоса. С друге стране, и појава неке старозаветне сцене или *Страдања четиридесеторице севастийских мученика*, присутних у сводовима певница старијих рашких цркава, постаје мало вероватна када се проучи укупна тематска диспозиција у наосу и припрати Ариља и упореди с оном у раније осликаним црквама.

Оставимо ли по страни детаљну, а увек ризичну реконструкцију изгубљеног, морамо прихватити као несумњив закључак да је у наосу моравичке саборне цркве био насликан прилично развијен циклус

⁴³⁷ Ова оштећена сцена је била у неколико наврата погрешно идентификована као *Исцелјење крвојочиве жене*, мада њена иконографија и остаци натписа недвосмислено показују да је у питању *Пилајов суд* (cf. Војводић, Прилог, 94).

⁴³⁸ Недоумица о тачном броју уништених сцена ариљског наоса (седам или осам) произлази из немогућности да се поуздано утврди да ли је *Успенје Богородичино* заузимао читав западни зид или се изнад *Успенја* налазила још једна сцена. Треба поменути да је Николај Львович Окуњев претпостављао, по нашем мишљењу сасвим неоправдано, да су у највишим зонама западног травеја могле бити

насликане сцене посвећене светом Јоакиму и Ани (cf. Окуњев, *Ариље*, 230).

⁴³⁹ По својој развијености и структури, овако реконструисан ариљски циклус Мука био би сасвим сличан савременом циклусу у Светом Николи у Прилепу и једва нешто сажетији од оних у Перивлесту Охридској и Протатону. Cf. Костовска, *Св. Никола во Варош*, 65–68; Миљковић-Пепек, *Делојо*, 48–49, 205–206.

⁴⁴⁰ За изузетан случај приказивања циклуса Чуда Христових у српском сликарству XIII века cf. Панић, Бабић, *Богородица Љевичка*, 54.

Мука Христових. За разматрање програма храма тај закључак има прворазредан значај, јер је у питању појава која није оставила поузданијих трагова у старијим српским храмовима из XIII века. У тим црквама циклус Мука добијао је место у припрати, као у Студеници и Милешеви. Само једна или две његове сцене могле су бити издвојене и приказане у наосу уз *Распеће*, односно уз неке друге посебно одабране представе, како је то било у Жичи, Милешеви и поткуполном простору Светих апостола у Пећи. Понека сцена Страдања могла се наћи и у олтару, пред представама посмртних јављања, за шта су пример Сопотани. Међутим, у сликарству друге зоне цркве у Градцу сачуван је фрагмент једне сцене на јужном зиду јужне певнице који је, по свему судећи, припадао сцени *Мироносице на гробу*. Та сцена је могла, али није морала чинити део циклуса Мука, као што га не чини ни у Студеници или Милешеви. С друге стране, ваља приметити да је управо у певницама Мораче, на слоју сликарства XVI века, био представљен прилично развијен низ сцена Страдања Христових.⁴⁴¹ Пошто су морачки сликари из 1574. године у одређеној мери поновили првобитна програмска и иконографска решења, не би требало олако одбацити могућност да су Страдања Христова чинила део тематског програма Мораче и у XIII веку. Имајући све ово на уму, морамо ипак закључити да се у Ариљу сачувало најстарије поуздано сведочанство о томе да је у наосу једне српске цркве био насликан развијен циклус Мука Христових. Појава Страдања у том делу храма постаће готово обавезна у Србији већ почетком XIV века. У Византији, међутим, Христова страдања добијала су место у средишњем делу храма још током XI и XII века,⁴⁴² али је некако тек у последњим деценијама XIII столећа њихово приказивање у наосу постало уобичајено, чак редовно. Циклус Страдања сликан је у наосу без обзира на то да ли је била реч о већим или мањим црквеним грађевинама, о онима које имају нартекс или га немају.⁴⁴³ Према мишљењу истраживача, представе Мука Христових устаљивале су се крај сцена Великих празника у средишњем делу православних храмова не само због значаја тзв. Страсних јеванђеља у оквиру годишњег круга богослужења већ и због симболичке вредности епизода Христових мука и смрти евоцираних током читаве године на литургији.⁴⁴⁴ Не треба изгубити из вида ни чињеницу да су одређени догађаји Страсне седмице с временом добијали све већи утлед. Због тога су поједини писани извори, уз *Распеће*, међу најзначајније Христове празнике сврставали и *Тајну вечеру*, *Пут на Голготу*, *Скидање с Крста* или „*Почивање мртвог Христа на камену*” (*Оплакивање?*).⁴⁴⁵

Увођење сцена Мука у наос црква одувек је наметало проблем њиховог односа према циклусу Великих празника. У неким храмовима тежило се потпуном тематском и физичком раздвајању представа два циклуса, тако да су оне биле приказиване у одељеним деловима наоса,⁴⁴⁶ или у два различита зона живописа.⁴⁴⁷ Понекад је делимично просторно издвајање сцена Мука у западни део храма било последица њиховог груписања око сцене *Распећа*, насликане на западном зиду.⁴⁴⁸ Насупрот томе стоје програми у којима је циклус Мука Христових био потпуно укључен међу сцене Великих празника, тако да је између *Уласка у Јерусалим* и *Силаска у ад* сликан читав низ представа Страдања, уз *Распеће*.⁴⁴⁹ Посматрано строго формално, Ариље не спада ни у једну од ових група. У поткуполном простору моравичке катедралне цркве део сцена Мука Христових интерполиран је, без нарушавања хронологије излагања, у ток циклуса Великих празника, тако што су после *Уласка у Јерусалим* насликани *Издајство Јудино*, *Пилајов суд* и *Пути на Голготу*. При томе је, како смо закључили, на сводовима западног травеја и северне певнице морало бити насликано бар још неколико представа Страдања. Оне су биле придружене *Распећу*, да би се на крају изгледа везале за *Силазак у ад* насликан у олтару. Но, три почетне сцене циклуса Мука

⁴⁴¹ Петковић (С.), *Морача*, 45, 234-237.

⁴⁴² Cf. Skawran, *The Development*, 35-37.

⁴⁴³ Cf. Millet, *Recherches*, 47-48; Тодић, *Синаго Нагоричино*, 110-111; Г. А. Сотирју, 'Η ὁμορφὴ ἐκκλησιᾶς Αἰγίνης. Συμβολὴ εἰς τὴν Βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν καὶ τέχνην, ΕΕΒΣ, ἔτος Β', (1925), 247; Месеснел, *Црква св. Николе у Марковој Вароши*, 45-47; Царевская, *Новые данные*, 426, 428; Миљковић-Пепек, *Делоїто*, 48-49, 205-206; Dufrenne, *Mistra*, 7, sch. IV; Ђурић, *Византијске фреске*, 16; Albani, *Chrysaphitissa*, 34, 40, 61-68, Abb. 9-11; Драндакис, 'Από τίς τοιχογραφίες τοῦ 'Αγίου Δημητρίου Κροκεῶν, 212-213.

⁴⁴⁴ Cf. Millet, *Recherches*, 25-30; Grabar, *Un rouleau liturgique*, 189-190; D. I. Pallas, *Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, München 1965, 12-51; Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique*, 42-43; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter – Form und Funktion*

früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981, 154-160; Kitzinger, *Feast Cycle*, 54; Sinkević, *Nerezi*, 57-58.

⁴⁴⁵ Millet, *Recherches*, 24; Дмитриевский, *Описание*, т. I, 907; т. III, 161.

⁴⁴⁶ Cf. М. Ахимасти-Потаману, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὴ Μονὴ Βλαχέρνας τῆς Ἀρτας*, ААА 8/2 (1975), 208-214; Talbot Rice, *Hagia Sophia*, 88-91, 116.

⁴⁴⁷ Cf. Ксингопулос, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων*, 39-40, 66-68; Skawran, *The Development*, 168; Миљковић-Пепек, *Делоїто*, 48-49, 55, 60, 205-206, сх. I-XIV; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, 132, 149, 155, 169, 174, 176, etc.

⁴⁴⁸ Cf. Драндакис, 'Από τίς τοιχογραφίες τοῦ 'Αγίου Δημητρίου Κροκεῶν, 247; Albani, *Chrysaphitissa*, 34, 40, Abb. 9-11.

⁴⁴⁹ Cf. Tsigaridas, *Ancienne Métropole*, op. cit., 92, 98; Skawran, *The Development*, 182; Привалова, *Росписи Тимофеевских*, 51-88, рис. 6;

– *Тајна вечера, Прање ногу* и вероватно *Молишва у Гейсманском врију* – красиле су другу зону јужне певнице, наставши се потпуно изван свог хронолошког контекста. Због те околности не би требало доводити у питање жељу творца ариљског иконографског програма да што доследније преплете токове два циклуса и повеже их у јединствену тематску целину. Суочен с изузетно неповољним склопом зидних површина за развијање непрекинутог тока сложеног циклуса, он је, једноставно, био приморан да у извесној мери одступи од основне замисли и прибегне компромису. Ненарушеност токова два циклуса жртвована је у корист сагледљивости и хијерархијске организованости целине. Мора се имати у виду и то да је на тај начин било могуће ускладити и повезати програме наспрамних певничких простора. У њима су се, по свој прилици, налазиле почетне и завршне сцене циклуса *Мука*. Жеља да се јеванђеоски догађаји преплету у јединствену причу у Ариљу је, поред свега, далеко присутнија него, рецимо, у цркви Светог Николе Орфаноса у Солуну где су у оквиру једноставног и сасвим прегледног унутрашњег простора наоса сцене два циклуса готово потпуно одвојене по зонама.⁴⁵⁰

Рођење Богородице, Успење и Ваведење

У знатно повољнијој ситуацији него када је реч о Страдањима Христовим били су творци иконографског програма цркве Светог Ахилија када су одлучили да циклусу Великих празника придруже и две сцене из Богородичиног житија. У питању су представе *Рођења* и *Ваведења у храм Мајке Божије*, насликане у другој зони северног и јужног зида наоса крај монументалне сцене *Усијења*. Једна уз другу, груписане су тако у западном травеју ариљског храма илустрације догађаја слављених у православној цркви као три најзначајнија Богородичина празника. При стварању ове заокружене и логичне целине, органиски укључене у ток ширег циклуса, ариљским сликарима и њиховим идејним покровитељима наруку су ишли сасвим сведен број сцена пратећег циклуса и дуга, а облицима богата традиција прикључивања *Рођења Богородичиног* и *Ваведења* представама Великих празника.

Већ се у програмима живописа из средњовизантијске епохе може јасно пратити процес издвајања најзначајнијих сцена Богородичиног циклуса и њихово придруживање представама „Додекаортонa“, у чијем се оквиру устаљује *Усијење*. Та појава очигледно је била повезана са порастом значаја култа Мајке Божије и његовим утицајем на постепено проширивање списка Великих празника светковинама у част Богородице. Поред *Усијења*, у листама Великих празника помињу се понекад и *Рођење* и *Ваведење Богородичино*.⁴⁵¹ Разумљиво је стога што су у ток „Додекаортонa“ у неким црквама из XI века, попут Свете Софије Охридске, Дафни или Панагије тис Гонијас на Санторинију, укључиване представе бар једног од та два празника.⁴⁵² Обичај приказивања једног од поменутих празника у наосу православних цркава сачувао се и знатно касније.⁴⁵³ Међутим, од XII века осетно расте број сликаних програма у којима су међу Великим празницима била приказана оба значајна догађаја из Богородичиног детињства. Истовремено се појављују различити видови укључивања *Рођења* и *Ваведања Богородице* у тематске програме византијских храмова. У Панагији Форбиотиси у Асину, *Рођење* и *Ваведење* насликани су на бочним зидовима олтарског простора и идејно су повезани с *Благовесџијом* на источном зиду светилишта.⁴⁵⁴

Dufrenoy, *Mistra*, 7, sch. IV; Месечел, *Црква св. Николе у Марковој Вароши*, 45-47; Костовска, *Св. Никола во Варош*, 65-68; Пелеканидис, *Καλλιέρης*, 124-137; Пелеканидис, Хатзидакис, *Καστοριά*, 94-95; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власијеле*, 178, etc.

⁴⁵⁰ Циклуси су у солунској цркви само на једном месту повезани да би *Скидање с Крста* и *Ойлакивање*, који су и иначе добијали место међу Великим празницима, били насликани покрај *Распећа*. Cf. Ци-туриду, *Η έντοιχία ζωγραφική του 'Αγίου Νικολάου*, 76-89, σχ. 2.

⁴⁵¹ Већ 744. године Јован „са Евбеје“ међу најважнијим хришћанским празницима помиње *Зачеће* и *Рођење Богородице*, да би им другом приликом придружио и *Успење*. У систематизацији празника коју је на основу Јерусалимског, Студитског и Светогорског устава извршио Никон Црногорац око 1088. године, међу Велике празнике убројани су *Рођење*, *Ваведење* и *Успење Богородице*. Cf. Архиепископъ Сергій, *Полный мѣсяцесловъ Восіюка*, I, Владимиръ 1901, 400, 440-443.

⁴⁵² Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, 38, n. 5, 206; eadem, *L'évolution du programme décoratif*, 293-294; Kitzinger, *Feast Cycle*, 54; Skawran, *The Development*, 161.

⁴⁵³ Cf. Муцопулос, Димитрокалис, *Γεράκι*, 92-93; Jolivet-Lévy, *Capadoce*, 235, 285, n. 6; Skawran, *The Development*, 181; Velmans, *La peinture*, 137; Д. Мурики, *Οί τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο 'Αλεποχώρι της Μεγαρ'δος*, Атина 1978, 13, 31-34; Драндакис, *Από τις τοιχογραφίες του 'Αγίου Δημητρίου Κροκεῶν*, 212-213; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власијеле*, 149; Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, 49, etc. Ова пракса није оставила трага само у монументалним тематским програмима (cf. Grabar, *Les revêtements*, no. 26, p. 55-56).

⁴⁵⁴ Lafontaine Dosogne, *L'évolution du programme décoratif*, 296-297; Sacropoulos, *Asinou*, 17, 9, 117.

Место у олтарском простору две сцене добиле су и у базилици у Сервији,⁴⁵⁵ Светом Созону у Јеракију⁴⁵⁶ или Светом Димитрију у Пећи.⁴⁵⁷ Тиме се подсећало на непосредну предисторију инкарнације у оквиру јеванђеоске приче и истицала се Богородичина улога у отеловљењу Божијем.⁴⁵⁸ Представљање Рођења Богородичиног и Ваведења у непосредној близини Благовести, као пролога циклусу Великих празника, добијало је и другачије видове. На познатим синајским епистилима, насталим крајем XII века у Цариграду, Рођење и Ваведење Богородице претходе низу од дванаест највећих хришћанских празника.⁴⁵⁹ Сасвим сличан или истоветан положај те две сцене заузеле су и у монументалном сликарству цркве Светог Николе у Кинцвисију,⁴⁶⁰ Богородичине цркве у месту Фрилингијаника на Китери (где је насликан сажети празнични циклус), Нове Павлице, Плантанистаса и Педуле на Кипру или пак Петковице на Фрушкој гори.⁴⁶¹ Ову праксу приказивања Рођења Мајке Божије, а за њим и Ваведења крај Благовести, на почетку циклуса „Додекаортон“, сасвим је лако разумети ако се сетимо речи светог Андрије Критског и светог патријарха Фотија. Према њима, светковина Рођења Богородице може се назвати „почетком празника“, то јест њиховим „кореном“ и „извором“ или, пак, „уводом у највећу тајну – Рађање Речи у телу“. ⁴⁶² Исто тако, на служби празнику Ваведења истиче се да је „овај дан увод у милост Божију и наговештај спасења људи“. ⁴⁶³

Насупрот обичају повезивања Рођења и Ваведења Богородичиног са почетним сценама „Додекаортон“ – у источном делу храмова, обично у олтару – у једном броју православних цркава запажа се груписање представа најзначајнијих празника Мајке Божије око завршне сцене циклуса – Усијења – најчешће сликане у западном делу наоса. У кападокијској Сарица килисе, Рођење Богородице и Ваведење насликани су крај Усијења у јужном краку крста.⁴⁶⁴ Слично решење било је, по свему судећи, примењено у цркви Светог Пантелејмона у Нерезима. На западном зиду наоса те цркве, у другој зони, сачуване су представе Рођења Богородице и Ваведења, док се изнад поменутих сцена, у трећој зони западног зида, морало налазити сада уништено Усијење.⁴⁶⁵ Монументалне представе Рођења Мајке Божије и Усијења насликане су као пандани на јужном и северном зиду поткуполног простора Панагије Аракиотисе у Лагудери,⁴⁶⁶ да би у тимпанима попречног свода цркве Таксијарха у Арголити наспрам Усијења били насликани и Рођење и Ваведење Богородице.⁴⁶⁷ У цркви Светог Јована Златоустог у Јеракију сцене Усијења и Ваведења доведене су у наглашену програмску везу тако што су насликане једна наспрам друге на северној и јужној страни свода средишњег дела наоса,⁴⁶⁸ док су у цркви Светог Николе у Станичењу и у Богородичиној цркви на Вражјем камену те две сцене насликане једна крај друге у западном делу храма.⁴⁶⁹ За нас је, ипак, од нарочитог значаја решење примењено у Ариљу, у којем су представе Богородичиног Рођења и Ваведења постављене у низу с Усијењем у западном делу храма. Иако је наговештено већ у поменутој Сарица килисе,⁴⁷⁰ то решење се среће нешто чешће тек у знатно познијим временима. Осим у Ариљу, и можда

⁴⁵⁵ Ксинтопулос, *Τα μνηεῖα τῶν Σερβίων*, 38, 41, πιν. 7-8; Skawran, *The Development*, 168.

⁴⁵⁶ Муцопулос, Димитрокалис, *Γεράκι*, 186, εἰκ. 301, 340.

⁴⁵⁷ Пећка ипикријарија, 189.

⁴⁵⁸ Ibidem; Тодић, *Грачаница*, 150.

⁴⁵⁹ K. Weitzmann, *Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai*, ΔΧΑΕ 12 (1984), 70, 75-77, fig. 8-14; M. Aspra-Vardavakis, *Section of an Iconostasis Beam from the Monastery of Mount Sinai with Scenes from the Life of the Virgin*, ΔΧΑΕ 17 (1994), 305; Kitzinger, *Feast Cycle*, 52-53.

⁴⁶⁰ Velmans, *La peinture*, 161.

⁴⁶¹ Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 122, 126-128; Живковић, Павлица, 19-20; Stylianou, *Cyprus*, 189-190, 215, 332-334; Б. Голубовић, *Зидно сликарство цркве манастира Пејковице у Фрушкој гори*, ЗЛУ 22 (1986), 90, 91, црт. 5, 8. У програмској вези са Благовестиима и сценама из Христовог детињства Рођење и Ваведење Богородице нашли су се у цркви Богородице Фанеромени у селу Фрагулијаника (Меса Мани) на слоју из 1322/23. године (cf. Константириди, *Ὁ ναός τῆς Φανερωμένης*, 61, 112, Σχ. 9). Сцена Ваведења Богородичиног насликана је у непосредној вези са представом Благовести и у цркви Светих Теодора у месту Цопака (Мани), али тамо са овим двема сценама целину чини Усијење (cf. Драндакис, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 35, Σχ. 4, 6).

⁴⁶² Мирковић, *Хеортологија*, 37; *The Homilies of Photius*, 165, 175.

Према типичу цариградског Евергетског манастира, слово Андрије Критског *Почейшак празника – данашња свейковина* читано је у оквиру службе Рођењу Богородице (cf. Дмитријевски, *Описание*, т. I, 264).

⁴⁶³ Mercenier, *La prière*, II, 152.

⁴⁶⁴ J. Lafontaine Dosogne, *Sarica Kilise en Cappadoce*, CA 12 (1962), 273-274; eadem, *L'évolution du programme*, 299.

⁴⁶⁵ Cf. Sinkevič, *Nerezi*, 56, 97. Истоветно програмско решење било је, вероватно, поновљено у знатно познијој цркви Арханђела Михаила у Борчу. Cf. С. Кесић, *Живойис цркве Арханђела Михаила у Борчу*, Саопштења 25 (1993), 87-88, сл. 6.

⁴⁶⁶ Stylianou, *Cyprus*, 162-163, 169-170, fig. 100, 102.

⁴⁶⁷ Н. Панселину, *Τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Ἀρχολίδα: Ὁ ναός τῶν Ταξιάρχων καὶ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος*, ΔΧΑΕ 16 (1992), 156.

⁴⁶⁸ Муцопулос – Димитрокалис, *Γεράκι*, 11, 37-38, fig. 62, 63.

⁴⁶⁹ Љубинковић, *Црква Свѣтог Николе у Станичењу*, 80; Габелић, *Станичење*, сл. 6; Ракоција, *Црква Свѣте Богородице*, 89-104, сл. 19, 25.

⁴⁷⁰ Датовање ове цркве у средину или крај XI века (Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 224) доведено је недавно у сумњу. Cf. H. Wiemer-Enis, *Die Sarica Kilise. Eine Kirche der spätbyzantinischen Zeit in Kappadokien*, *Istanbuler Mitteilungen* 47 (1997), 415-428.

Светој Текли на Евбеји осликаној почетком XIV века,⁴⁷¹ оно је било примењено у западном делу наоса Каленића,⁴⁷² капели Светог Ђорђа у манастиру Светог Павла на Атосу,⁴⁷³ Светом Николи у Дубочици код Пљеваља⁴⁷⁴ или цркви Свете Тројице на Спасовој води.⁴⁷⁵ У вези с тим решењем ваља приметити да се у хомилијама посвећеним Успењу чудесно Рођење Богородице и Ваведене помињу као два изузетно значајна догађаја која су припремила све будуће велике тајне везане за Богородицу. У њима се стога може препознати и услов Богородичине бесмртности, односно њеног вазнесења на небо.⁴⁷⁶ Понекад се у беседама посвећеним Успењу пореде велики догађаји из Богородичиног житија како би се једна тајна посведочила и појаснила другом. Када говори о Успењу Богородице на небо, Теотекнос из Ливија каже: „Ако су Марију хранили анђели у храму, у време када је она још била дете, са колико јачих разлога је она ношена од вишњих сила, пошто је већ била постала храм Господа.“⁴⁷⁷ Лав VI истим поводом беседи: „Заузврат, при Твом одласку са овог света, читав Његов (Христов) двор чини Ти почасну пратњу и слави Те својим похвалама и молитвама, исто као што си, напуштајући Анину утробу и отварајући очи на светлости, некада примила уобичајене похвале; ... друге су почасте које су девице, још увек телесне, чиниле Оној која је представљена у телу, пратећи је у поворци што је била у складу с околностима; али сада ослобођене окова тела, душе девица чине Ти још свечанији дочек, у тренутку када напушташ своје тело.“⁴⁷⁸ Приказивање Рођења и Ваведене Богородице око представе Усијења, као програмског и идејног средишта малог теотоколошког циклуса, у западном делу православних цркава, није, дакле, било условљено само тематском сродношћу сцена и жељом да се узвелича култ Богомајке. Оно је имало и дубље догматско оправдање. На чувеном цариградском литургијском свитку из Јерусалима сцене Ваведене и Усијења јављају се као илустрације две узастопне молитве које свештеник тихо чита пре причешћа.⁴⁷⁹ То показује да се светотајинска повезаност ових догађаја, захваљујући богатству значења, могла уздићи до непосредног носиоца литургијске симболике.

Груписањем најзначајнијих сцена из житија Богородице око Усијења, уместо крај Благовести, нужно се мењао и непосредни идејни нагласак целине која се више није сводила на истицање улоге Мајке Божије у инкарнацији. Нема сумње да су црквени писци све Богородичине празнике, па и празник Успења, доводили у везу с тајном отеловљења Христовог, али не на исти начин. Док је служба празнику Благовести готово у потпуности заокупљена тајном оваплоћења, служба и беседе посвећене Успењу од те тајне само полазе као од услова изузетног статуса Богомајке. Једна од важнијих мисли што наткриљују службу Успењу и дају јој особено значење, а тек су наговештене у службама другим Богородичиним празницима, јесте мисао о Мајци Божијој као неумрлој заступници хришћана, узнемој до трона Свете Тројице.⁴⁸⁰ Подсећајући на тугу апостола због Успења Богородице, служба води верне до радосног открића тајне Богородичине бесмртности, вазношења њене душе и тела пут небеског стана, да би у најсвечанијем тону била узвеличана Мајка Божија као од бестелесних сила виша посредница за спасење људског рода. Кроз читаву службу Успењу стога као да одјекују речи православних упућене Богородици: „Ти која си предала своју душу у Његове (Христове) свете руке, о Пречиста, моли се за спасење душа наших.“⁴⁸¹ Такав смисао празновања Успења јасно је изражен и у делима многих црквених беседника.⁴⁸² У једној од хомилија посвећених Успењу свети Теодор Студит вели: „Сада, када су заћутала њена богопокретана уста, која су одавала раз-

⁴⁷¹ С обзиром на то да је живопис јужног и западног зида те цркве пропао, можемо само претпоставити да су са Ваведенем, насликаним на северном зиду, целину некада чинили Рођење Богородице и Усијење. Cf. Koumoussi, *Les peintures murales*, 150-153, 156, 203-204.

⁴⁷² Важно је приметити да су Рођење Богородице и Ваведене сликани у Каленићу и у оквиру Богородичиног циклуса у припрати. Cf. Симић-Лазар, *Каленић*, 93 (бр. 124, 126, 128), 180-184, 217 (бр. 18, 22), 224, 225.

⁴⁷³ Millet, *Athos*, pl. 189₁₁₋₂.

⁴⁷⁴ Петковић (С.), *Зидно сликарство*, 165.

⁴⁷⁵ О. Томић, *Хиландарски скици Свете Тројице на Спасовој Води*, ХЗ 9 (1997), 220-221, 249, прт. 9. Сврставање Рођења Богородице и Ваведене међу Велике празнике у западном делу храма није увек било условљено повезаношћу тих сцена с Усијењем. Cf. Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta*, 91-92, pl. I.

⁴⁷⁶ Jugie, *La mort et l'Assomption*, 260-261, 266-267; Wenger, *L'Assomption*, 275, 277; Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, 93-97.

⁴⁷⁷ Wenger, *L'Assomption*, 277.

⁴⁷⁸ Jugie, *La mort et l'Assomption*, 266-267.

⁴⁷⁹ Grabar, *Un rouleau liturgique*, 176, 178, 184-185. Прави смисао илустровања литургијских молитава Ваведенем и Усијењем Богородичиним, међутим, није поуздано утврђен.

⁴⁸⁰ Mercenier, *La prière*, II, 414, 415-438; Скабаллановичъ, *Христјанскіе ѱраздники*, кн. 6, 16-17, 19-73; САНУ 361, л. 121'-124'; УБ Ђоровић 17, л. 42'-52.

⁴⁸¹ УБ Ђоровић 17, л. 44'; Скабаллановичъ, *Христјанскіе ѱраздники*, кн. 6, 27; Mercenier, *a prière*, II, 422.

⁴⁸² Wenger, *L'Assomption*, 288-289, 291 п. 36, 406-409, 410-416; idem, *Un nouveau témoin de l'Assomption: une homélie attribuée à saint Germain de Constantinople*, REB 16 (1958), 52-53, 57-58; Jugie, *La mort et l'Assomption*, 217, 219, 222, 223, 226, 229, 231, 251-252, 256-257, 262-263, 265-266, 267-268, 332; Климент Охридски, *Съчинения*, I, 773.

говетне гласове, Она (Богородица) отвара своја уста што вечно зборе у корист нашега рода; сада, опустивши своје телесне руке, којима је носила Бога, Она, поставши бесмртна, подиже руке ка Господу за сву васељену; ... узлетевши горе, чиста Голубица не престаје да штити нас доле; отишавши телом. Она је са нама – духом; узведена на небо, Она одгони демоне, јер је молитвена заступница пред Богом.”⁴⁸³ Разумљиво је, при томе, да је *Усијење*, као средишња тема и идејни фокус малог Богородичиног циклуса, богатством и особеношћу својих значења, морало битно утицати на проширивање смисла читаве теотоколошке целине. Ово утолико пре што разматрани циклус, очевидно, нема пуки илустративни карактер.

* * *

Како, на крају, вредновати особености у избору и распореду сцена у Ариљу и које им место одредити у развојном току српске средњовековне уметности? Заснованије одговоре на овако постављена питања, наравно, није могуће дати ако се не изврше бар сумарна поређења ариљских програмских решења с онима из старијих и млађих српских цркава.

Требало би најпре приметити да Ариље, иако владарска задужбина, није било краљевски маузолеј, попут већине других српских споменика XIII века. Ариљски програм, стога, није организован према владарском гробу као идејном средишту, што је, поред осталог, подразумевало постављање сцене *Вакрсења* или *Расијења* у близини краљевског гроба (Студеница, Милешева, Сопоћани, Градац). У Ариљу се одустало и од програмског модела познатог из Студенице и Градца с истакнутим *Расијењем* на западном зиду, *Рођењем Христовим* и *Усијењем* супротстављеним у виду пандана на јужном и северном зиду, као и *Благовести* и *Срејјењем* смишљено постављеним изнад пролаза у главни део олтарског простора. Исто тако, у моравичкој катедрали нема ни трага од необичног, а за српске споменике XIII века особеног програмског решења, такозване „сионске редакције”, с *Вазнесењем* у куполи и *Тајном вечером*, *Силаском Светог Духа* и неким другим сценама у поткуполном простору (Жича, Пећ, Милешева). Творци ариљског програма у вишим зонама храма потпуно напуштају необичне програмске варијанте одомаћене у Србији током XIII века и примењују решења присутна у црквама суседних византијских области. Иако у основи тих решења стоји познати модел кружног распоређивања сцена Великих празника с истакнутим сценама *Рођења Христовог* и *Силаска у ад* на истоку цркве, његова је примена у Ариљу, као рашкој грађевини, захтевала значајно прилагођавање неприкладном простору, па и преплитање са спиралним системом распоређивања сцена у поткуполном делу храма. Због тога су неке одлике тог основног модела замагљене или потиснуте, док су друге на нов начин дошле до изражаја. Пуну популарност и доследнију примену тај ће модел, као и друга програмска решења прихваћена први пут у Ариљу, достићи тек у знатно познијим српским црквама.

Сигурно је да у односу на „рашке програме” највећу ариљску новину у распоређивању сцена „Додекаортон” представља смештање чак четири епизоде циклуса на зидове и свод главног олтарског простора. Такво решење могуће је објаснити најпре жељом за стварањем посебних идејних нагласака у програму, а затим практичном потребом да се зидне површине наоса ослободе за неке нове иконографске садржаје, у старијим српским црквама потискиване у простор припрате. Богаћење програма ариљског наоса могло је бити остварено и захваљујући необично разуђеној и, у односу на раније рашке храмове, уситњеној структури зидних површина. Она је просто наводила сликаре на умножавање композиција смањених димензија.⁴⁸⁴ На тај начин у наосу моравичке катедрале створени су услови за појаву циклуса Мука Христових и Житија Богородичиног, а они су по својој улози и месту у програму чинили јединствену целину са сценама „Додекаортон”. Таквим гранањем циклуса Великих празника у пратеће циклусе у Ариљу је можда започет, или је пак одлучно настављен, процес значајнијег садржинског богаћења

⁴⁸³ P.G., t. 99, col. 721.

⁴⁸⁴ Проучавањем система распоређивања сцена у неколико рашких храмова XIII века није тешко доћи до прилично поузданог закључка – броју сцена које су биле приказане у њиховом наосу и главном делу олтарског простора. Ако из тога броја искључимо све композиције које су сликане у најнижој зони (ктиторске, историјске, итд.), а прибродимо му *Причешиће ајосџола*, онда можемо закључити да је у наосу и олтару Студенице била насликана 21 сцена,

у наосу и олтару Милешеве око 22 (ту су убројани и *Вазнесење* у куполи и *Срејјење* на западним поткуполним пиластрима), а у одговарајућим просторима тематски већ прилично богатих Сопоћана мање од 24 сцене (са уништеним *Вазнесењем* у куполи). У наосу и олтару Градца није могло бити представљено више од 17 сцена, док је у главном делу светилишта и наосу знатно мањег Ариља било насликано 25 или чак 26 сцена.

програма наоса, што ће постати обележје српских цркава XIV века.⁴⁸⁵ На крају треба нагласити да је померање циклуса Мука Христових и сцена Житија Богородичиног из нартекса у наос изузетно погодновало стварању добро осмишљеног и заокруженог програма у припрати Ариља.

Избор и распоред сцена Христолошко-теотоколошког циклуса у наосу Светог Ахилија Моравичког немају, дакле, много заједничког с решењима старијих српских цркава из XIII века, а показују доста додирних тачака са познијим, чак знатно познијим споменицима у Србији. Погрешно би, ипак, било на основу тога доносити закључак о неким нарочито напредним тежњама присутним у ариљском програму. У питању су решења која се у византијским црквама јављају и континуирано примењују још од XI или XII века. Значај Ариља, када су у питању избор и распоред сцена циклуса – основе сваког развијенијег иконографског програма – јесте у томе што управо у овом споменику долази до суштинског раскида с одређеним архаичним, у Рашкој већ одомаћеним традицијама, и до везивања за неке друге, актуелније византијске програмске обрасце. То одвајање од рашких традиција присутно је, ипак, само у вишим зонама наоса. Избор и распоред ликова приказаних у најнижој зони, као и читав програм припрате, засновани су на решењима из старијих српских задужбина. Мора се, најзад, приметити да тако необичан, па донекле и противречан, иконографски програм какав је ариљски настаје у време када је и у самој византијској уметности дошло до дубоких преиспитивања и колебања у тражењу поузданих основа за нове и непредвидљиве стваралачке узлете.

СТОЈЕЋЕ ФИГУРЕ И ПОПРСЈА У НАОСУ

Светитељски ликови у певницама

Једну од најзначајнијих особености сликарства моравичке катедрале представља занимљив тематски програм у најнижој зони наоса, посебно у певничким просторима. Док су читаву приземну зону западног травеја заузели портрети и представе српских владара монаха, архиепископа и епископа, у певницама је био сабран неуобичајен збор светитеља из различитих светачких категорија. Тако су крај монументалног Христовог лика на источном зиду јужне певнице насликани: патрон храма свети Ахилије, свети Јован Претеча и један архијереј – сасвим сигурно свети Никола (сх. 1, бр. 44-47).⁴⁸⁶ На источном делу јужног зида место су добили фигура светог Антонија Великог и попрсје светог Јефрема Сирина (над прозорским отвором), а за њима, на западном делу зида, следе представе двојице главних апостола, светог Петра и светог Павла (сх. 1, бр. 48-51).⁴⁸⁷ Западни зид исте певнице красе ликови светих Константина и Јелене, светог Јована Златоустог и Богородице с Христом дететом у рукама (сх. 1, бр. 52-55). У северном певничком простору живопис, нажалост, није у потпуности сачуван. На источном зиду, до иконостаса, представљена је Богородица Заступница, окренута у молитви према Христовом лику у јужној певници, а поред ње свети Стефан Првомученик и један свети монах, од чије се представе сачувао само десни доњи део хаљине и огртача (сх. 2, бр. 62-64).⁴⁸⁸ Површина источног зида изнад лунете пролаза у проскомидију, на којој сада нема фресака, пружала је могућност за сликање медаљона с бистом светитеља, подобно попрсју светог Јефрема Сирина у јужној певници, док је у простор између пролаза и северног зида могла бити уклопљена једино представа неког столпника. У самој лунети вероватно је био насликан разлистали крст с криптограмом, сличан оном у лунети у јужној певници. О садржају уништеног живописа северног зида не могу се доносити никакве заснованије претпоставке.⁴⁸⁹ Сигурно

Таб. 20

Таб. 24, 19

Таб. 23

⁴⁸⁵ Ово појаву је уочио још Светозар Радојчић, истичући да се „нова, опширна тематика сликарства касног XIII века први пут у Србији појављује у Ариљу”, али је сматрао да су у моравичкој катедри биле заступљене само „одабране композиције мука”. Cf. Радојчић, *Ситно српско сликарство*, 72.

⁴⁸⁶ Војводић, *Прилог ишчишћавању ариљског иконографског програма*, 95.

⁴⁸⁷ О заједничком приказивању првоапостола у хришћанској уметности cf. Татић-Ђурић, *Икона апостола Петра и Павла*, 12-14, са старијом литературом.

⁴⁸⁸ Cf. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 298. Монашка одећа видљива на овом фрагменту бојом и распоредом набора у потпуности одговара хаљинама које у Ариљу носе свети Симеон Немања и краљ Урош, приказан као монах.

⁴⁸⁹ Николај Окуњев је сматрао да су овде могле бити насликане фигуре двојице апостола, које би чиниле пандане ликовима светог Петра и светог Павла у јужној певници (cf. Окуњев, *Ариље*, 235). Међутим, сачувани део програма ариљских певничких простора јасно показује да светитељски ликови у том делу храма нису били распоређивани по принципу пандана.

је, изгледа, једино то да су његову најнижу зону некада заузимале три стојеће светитељске фигуре и једно попрсје, што се може закључити на основу сликарства наспрамног, јужног зида јужне ариљске певнице. Оштећени живопис западног зида северног певничког простора сачувао је, с друге стране, довољно података за утврђивање првобитног садржаја. Ту су били приказани ликови четворице светих ратника које је могуће прилично поуздано препознати као светог Димитрија, светог Ђорђа и двојицу светих Теодора (сх. 2, бр. 58-61).⁴⁹⁰

Занимљивост тематског програма ариљских певничких простора у науци је одавно уочена. Уместо једне или две светитељске групе, сачињене од већег броја апостола, мученика или светих монаха, какве се срећу у певницама византијских и старијих српских храмова, у моравичкој катедрали нижу се једни крај других ликови из различитих категорија светитеља: од архијереја и апостола, преко мученика, пророка и монаха, до светих ратника и царева. Због ограниченог простора који су пружали зидови певница, број представника наведених светитељских група морао је бити сведен. Појаву тако разноликог и необичног састава светитељског хора у певницама Ариља Војислав Ј. Ђурић довео је у везу са одређеним развојним токовима у програму српских цркава из друге половине XIII века. Према мишљењу тог угледног истраживача, првобитно решење сликарства у најнижој зони рашких певница, у којима су преовладавали ликови светих мелода (Студеница), а затим апостола (Жича, Милешева и Сопоћани), било је постепено напуштано због све изразитијег богађења садржаја програма у олтарском простору и западном травеју наоса, као и због појачаног утицаја литургијске праксе на зидно сликарство.⁴⁹¹ Већ су у западним деловима наоса Сопоћана и Градца ктиторске портретске целине и српске историјске композиције почеле да заузимају све значајније површине најниже зоне сликарства. Ликови светитеља били су стога потискивани ка источним деловима храма, то јест ка певницама.

У сопоћанским певничким просторима, поред апостола, појављују се најпре свети лекари,⁴⁹² да би у Градцу, у којем је читава најнижа зона западног травеја посвећена српским историјским темама, у певницама били насликани и ликови из других светитељских категорија. Поред светих ратника у јужној певници задужбине краљице Јелене Анжујске представљени су свети врач,⁴⁹³ а јасно је да су се у северној певници те цркве, где више нема никаквих трагова живописа, морали наћи и представници неких других светитељских хорова. Важно је, такође, приметити да су на деловима зидова и пиластрима уз саме певничке просторе сачувани ликови мученика Сергија и Вакха (источно) и неколицине светих монаха (западно).⁴⁹⁴ Програм у најнижој зони средишњег дела храма у Градцу био се, дакле, по многим елементима приближио решењу какво ће се појавити у двадесетак година познијем живопису Ариља. Разлике које се јављају између светитељских хорова у певницама та два споменика проистекле су из околности да је простор одређен за сликање светитеља у моравичкој катедралној цркви био знатно сведенији. За разлику од нартекса градачког Благовештенског храма, у којем је представљен већи број мученика и светих монаха песника, најнижа зона припрате у задужбини краља Драгутина посвећена је, као и западни травеј наоса, превасходно ктиторским портретима и историјским композицијама. Разноликост али и прилична сведеност „светитељских хорова” у ариљским певничким просторима јавила се, очевидно, као непосредна последица потискивања светачких представа, не само из западног дела наоса него и из припрате у централни део храма.⁴⁹⁵ С друге стране, појава ликова тројице архијереја – светог Ахилија, светог Јована Златоустог и светог Николе – у јужној ариљској певници не може се објашњавати тиме да су они „морали бити пресељени из олтара” у овај део храма.⁴⁹⁶ Представе те тројице светих отаца већ су биле насликане у програму олтарског простора моравичке катедрале, па је у певницама дошло до њиховог понављања, а не до „пресељења”. Одређеније речено, фигуре светог Ахилија и светог Јована Златоустог ариљски сликари су најпре укључили у *Литургијску службу отаца цркве* у централном делу светилишта, док су лик светог Николе представили прво у лунети над улазом у ђаконикон, а затим у

⁴⁹⁰ Марковић, *О иконографији светих рајника*, 603 н. 281; Војводић, *Прилог*, 95.

⁴⁹¹ Ђурић, *Црква Св. Петра у Богданићу*, 31-35.

⁴⁹² Ibidem, 33.

⁴⁹³ В. Ј. Ђурић је био уверен да се у јужној певници Градца „налазио строј стојећих светих ратника, а не неке друге фигуре” (ibidem). Још увек необјављена теренска истраживања која смо предузели са проф. др Иваном Ђорђевићем и мр Миодрагом Марковићем пока-

зала су, међутим, да су на западном зиду те певнице били насликани свети лекари.

⁴⁹⁴ Такође на основу резултата поменутих теренских истраживања.

⁴⁹⁵ Ђурић, *Црква Св. Петра у Богданићу*, 34.

⁴⁹⁶ Ово мишљење о „селидби” архијерејских представа из ариљског олтара у певнице изнео је такође В. Ј. Ђурић (cf. ibidem, 34-35).

апсиди и на јужном зиду ове просторије.⁴⁹⁷ О правим разлозима истицања ликова поменутих архијереја у различитим деловима ариљског храма биће речи нешто касније.

В. Ј. Ђурић је веровао како је, осим поменутих чинилаца, на уобличавање програма певница српских храмова XIII века, а нарочито Ариља, снажан утицај имао и развитак литургијске праксе.⁴⁹⁸ „Окупљање најистакнутијих ‘представника’ светитељских зборова у једну целину, на први поглед без неке одређене идеје” може се, према В. Ј. Ђурићу, објаснити саображавањем те целине поретку светитеља у ходатајственој молитви или у молитви проскомидије.⁴⁹⁹ Уочавајући да „сликарство никада није било тачан одраз поменутих литургијских молитава”, професор Ђурић претпоставља да је у Ариљу због сведеног простора дошло до сужавања тематике у односу на помене светитеља у молитвама.⁵⁰⁰ Без обзира на то, низање светитељских зборова једних уз друге, сматрао је овај истакнути истраживач, „условљавале су и оправдавале поменуте молитве, јер су их доводиле у литургијски поредак”.⁵⁰¹

Ако се, међутим, пажљивије проучи садржај молитава какве су ходатајствена или молитва изговарана приликом вађења просфора на проскомидији и упореде са низом светитеља приказаних у ариљским певницама, уочавају се многа суштинска несагласја.⁵⁰² Неподударност броја светацких ликова из зборова са променљивим бројем светитеља помињаних у молитвама најмањи је проблем. Далеко је значајнија чињеница да низ светитеља представљених у ариљским певницама ни приближно није доведен у прави и прилично строго одређен „литургијски поредак”. Наиме, једна од основних одлика помињаних литургијских молитава, али и молитава које су чиниле саставни део неких других обреда, попут јелеосвећења, јесте груписање светитеља по категоријама у скупине називане хорovima и веома строга хијерархија у редоследу њихових помена.⁵⁰³ Тако су приликом вађења просфора на проскомидији, након помена Христа, Богородице, бестелесних сила и светог Јована Претече, били по реду помињани апостоли, архијереји, мученици, свети монаси, бесребрници и свете жене. Наравно, као и читав обред проскомидије, та молитва имала је поступни развој и били су потребни векови за њено коначно уобличавање и уједначавање. Најзанимљивија фаза њеног развитка може се пратити у рукописима насталим од XII до прве половине XIV века. У тим рукописима постоје знатне разлике у броју светитеља који се помињу у оквиру светитељских зборова, односно у броју и избору самих хоров. Међутим, начело доследног груписања светитеља по категоријама и хијерархија најзначајнијих хоров доследно је поштовано током тог раног периода, исто као и касније. Зато се није догађало да архијереји или монаси, на пример, буду поменути пре апостола, светог Јована Претече, бестелесних сила и Богородице.⁵⁰⁴ Сасвим слични принципи могли су да прожму и приватне молитве. О томе, рецимо, сведочи једна молитва коју Стефан Првовенчани приписује свом побожном оцу светом Симеону.⁵⁰⁵ С друге стране, творци тематског програма у ариљским певницама нису показали настојање да светитељске представе доследно сакупе у хорове, нити да међу њима успоставе јединствену хијерархију. Ликови тројице светих архијереја – Ахилија, Николе и Златоустог – добили су место на три различита краја јужне певнице, док су свети монаси били сликани и на јужном зиду јужног и на источном зиду северног певничког простора. У односу на Христову представу, представници архијерејског и монашког чина нашли су се испред апостола, или пак светог Јована Претече, при чему није било спроведено јединствено хијерархијско начело низања светитељских ликова од истока према западу и слева надесно за читав простор певнице. И на источном и на западном зиду оба певничка простора хијерархија је имала углавном смер од поткуполног простора ка бочним зидовима, па су, рецимо, најзначајнији свети ратници – Димитрије и Ђорђе – насликани на јужном, а мање поштовани свети Теодори на северном делу западног зида северне певнице.⁵⁰⁶ Но, ни овај

⁴⁹⁷ Cf. стр. 60-61 *supra*, 138 *infra*.

⁴⁹⁸ Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдану*, 33.

⁴⁹⁹ Ibidem, 35. У једном ранијем покушају тумачења програма ариљских певница В. Ј. Ђурић је инсистирао на томе да је молитва која се чита приликом вађења просфора утицала на избор и распоред светитеља, а не тзв. ходатајствена молитва (cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 200).

⁵⁰⁰ Ђурић, *Црква Св. Петра у Богдану*, 35.

⁵⁰¹ Ibidem.

⁵⁰² Vojvodić, *Encountering Byzantine and Serbian Traditions*, 4.

⁵⁰³ Дмитриевский, *Описание*, II, 84, 143, 262; Красносельцев, *Материалы*, 11-13, 20; Муретовъ, *Исторический обзор чинослъдования проскомидии*, 197, 204-207, 248, 256; idem, *Последование проскомидии, великаго входа и причащения въ славянорусскихъ службеникахъ XII-XIV вв.*, Москва 1897, 22-23, 26-27; Грујић 3-1-65, fol. 67^v-68^r.

⁵⁰⁴ Cf. Муретовъ, *Исторический обзор чинослъдования проскомидии*, 196-264; Walter, *Art and Ritual*, 232-238.

⁵⁰⁵ Првовенчани, *Сабрани списи*, 74.

⁵⁰⁶ Оваквом схватању хијерархије и симболике простора у ариљским певницама у прилог би ишла и нека запажања Милке Чанак-Медић (*Светило на ариљским фрескама*, 15-17).

сложени хијерархијски принцип, који заправо подразумева присуство неколико упоредних светитељских „низова“, није био доследно поштован. Двојица најзначајнијих апостола – Петар и Павле – добила су тако место на северном зиду јужне певнице, а то је, према описаном начелу, било мање угледно место од оног на којем су се нашли свети Јован Златоусти и свети Никола као архијереји или свети Константин и Јелена као владари. Приметимо на крају да међу светитељским представама у Ариљу нема представника неких значајних светачких хорова који су, попут светих жена, били готово редовно помињани у ходатајственој молитви и на проскомидији, а да су били насликани свети Константин и Јелена, који се у овим молитвама помињу само по изузетку. Чини се, због свега тога, прилично извесним да на избор и распоред светитеља у ариљским певницама литургија није имала значајнијег утицаја. При стварању необичних светачких низова у певничким просторима моравичке саборне цркве сликари и њихови идејни покровитељи морали су се водити неким другим разлозима.⁵⁰⁷

Избор и распоред светитељских представа на најистакнутијем, источном зиду певница постају лако објашњиви ако те представе схватимо као део проширеног програма олтарске преграде.⁵⁰⁸ Иза монументалних фигура Христа и Богородице Заступнице, насликаних уз саму олтарску преграду,⁵⁰⁹ нижу се ликови патрона храма – светог Ахилија – и тројице светитеља изузетно поштованих на српском средњовековном двору и у држави – светог Стефана Првомученика, светог Јована Претече и светог Николе Мирликијског. И док је обичај представљања патроновог лика у непосредној близини иконостаса, најчешће са његове јужне стране, био уобичајен за читав православни свет,⁵¹⁰ истицање ликова Првомученика, Претече и светог Николе крај олтарске преграде представља српску, локалну традицију. Она је пажљиво негована у старијим споменицима.⁵¹¹ Већ су у Студеници монументалне фигуре светог Стефана и светог Николе добиле место на самом истоку храма, у близини иконостаса, а лик светог Јована Претече приказан је на северозападном пиластру, као један од четири најистакнутија светитељска лика у наосу.⁵¹² Изгледа да су на готово идентичан начин ова тројица светитеља била истакнута и у Градцу, чији живопис у многим деловима програма понавља решења из Студенице.⁵¹³ У склопу проширеног програма олтарске преграде лик светог Стефана нашао се и у Жичи⁵¹⁴ и Милешеви, у којој су истакнуто место добиле и представе Јована Претече, светог Николе и светог Ахилија.⁵¹⁵ Непосредно уз иконостас Сопоћана били су насликани такође Првомученик и свети Јован Претеча.⁵¹⁶ Обичај приказивања светог Стефана, Јована Крститеља и светог Николе у близини олтарске преграде српских храмова очуваће се и у XIV веку,⁵¹⁷ као што су се и имена ових посебно поштованих светитеља појављивала у санкцијама и аренгама српских повеља XIII и XIV века.⁵¹⁸

За представљање светог Стефана на источном зиду северне, а светог Николе баш на источном зиду јужне ариљске певнице било је, изгледа, нарочитих разлога. Управо иза тих зидова налазили су се параклиси посвећени овој двојници светитеља, у које обични верници нису имали приступ и у које је приликом служби држаних патронима могло стати само неколико људи.⁵¹⁹ На овом месту ваља скренути

⁵⁰⁷ Према мишљењу Сизи Дифрен, непосредна узрочна веза између литургијских молитава и светитељских низова у зидном сликарству не може се успостављати ни онда када су груписање светитеља у хорова и хијерархијски распоред тих хорова на фрескама далеко блиски поретку из молитава. Ова ауторка сматра да сабирање светитеља у хорова и традиционални хијерархијски поредак тих хорова истрајавају паралелно у различитим родовима ликовних уметности и у литургији (cf. Dufrenoy, *Mistra*, 61). О томе да су неке појаве у зидном сликарству могле чак претходити аналогним појавама у обреду проскомидије, посебно када је у питању помињање светитеља приликом вађења просфора cf. Walter, *Art and Ritual*, 237-238.

⁵⁰⁸ Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 25-26.

⁵⁰⁹ Николај Окуњев је с правом подсетио да су увећане фигуре Богородице Заступнице и Христа биле насликане крај иконостаса већ у Милешеви. Cf. Окуњев, *Ариље*, 234. О представљању Богородице Заступнице и Христа крај олтарске преграде cf. Djordjević – Marković, *On the Dialogue Relationship*, 13-48; Татић-Ђурић, *Богородица Заступница*, 147-158; М. Н. Бутырскиј, *Богоматерь Параклесис у олтарској прегради. Происхождение и литургическое содержание образа*, in: *Иконостасис. Происхождение – развитие – символика*, ed. А.М. Лидов, Москва 2000, 207-218.

⁵¹⁰ Skawran, *The Development*, 47-49.

⁵¹¹ Voivodić, *Encountering Byzantine and Serbian Traditions*, 4-5.

⁵¹² Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 21-23; Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 247-248.

⁵¹³ На основу поменутих теренских истраживања која смо предузели са проф. др И. Ђорђевићем и мр М. Марковићем.

⁵¹⁴ Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 23; Живковић, *Жича*, 24-25.

⁵¹⁵ Ђурић, *Свети Сава и сликарство његовог доба*, 249; Живковић, *Милешева*, 22-23, 28-29.

⁵¹⁶ Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 24-25; Живковић, *Сопотани*, 10.

⁵¹⁷ Cf. Тодић, *Спаро Нагоричино*, 78; idem, *Грачица*, 127; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, 132; Марковић, *Појединачне фигуре светитеља*, 244, etc. Та три светитеља била су у Дечанима укључена и у тематски програм крај ктиторовог првобитног гроба (cf. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља*, 245-246; Војводић, *Пориреши*, 274-275).

⁵¹⁸ Војводић, *Иконографија и култ св. Стефана*, 554-555.

⁵¹⁹ Idem, *Прилог ипичивању ариљског иконографског програма*, 95.

пажњу и на једну занимљиву појединост. Када су у српским црквама XIII века светитељи патрони параклиса били прикључивани проширеном програму олтарске преграде, они су сликани управо на оној страни храма на којој се налазила њихова капела, без обзира на то да ли је реч о параклисима уз припрату или о бочним просторијама олтара. Тако је било са ликовима светог Стефана и светог Саве Освећеног у Жичи и са представом светог Стефана у Милешеву и Сопоћанима.⁵²⁰ Можда би и до сада необјашњена појава великог попрсја светог Симеона Немање из средине XIV века у јужном делу сопоћанског ексонартекса постала бар мало јаснија ако би се обратила пажња на то да је ово попрсје насликано управо пред капелом Светог Симеона.

Сагледани у развојним оквирима српског сликарства XIII века, појава и место ликова апостола и светих ратника у ариљским певницама не представљају, такође, никакву нарочиту необичност. Развијени низови апостолских представа сликани су још у певничким просторима Жиче, Милешеве и Сопоћана, а ликови светих ратника у те просторе доспевају већ у црквама као што су Богдашић и Градац.⁵²¹ У Ариљу је њихов број био значајно сведен, јер се у певницама морало наћи места и за представе светитеља који су, попут светих монаха или светих царева Константина и Јелене, приказивани у западном делу наоса и припратама старијих рашких цркава. С обзиром на то да је моравичка катедрала била владарска задужбина, истицање култа првих хришћанских царева у оквиру ариљског строго пробраног светачког низа добија посебан значај.⁵²² Поштовање ово двоје светитеља у владарским породицама православног света било је опште место па је, са нарастањем самосвести српског краљевског дома, остављало трагове и у нашој уметности.⁵²³ Идејно повезивање портрета једног византијског цара, вероватно Јована III Ватаца, с представама светог Константина и Јелене нашло је сасвим јасан израз у милешевској припрати,⁵²⁴ док је већ на новцу краља Радослава српски владар приказиван како са светим царем држи велики голготски крст.⁵²⁵ У програму сопоћанског нартекса, испуњеном амбициозним династичким садржајима, појава ликова светог цара и царице била је изгледа на особен начин саображена захтевима српске владарске идеологије.⁵²⁶ Свети Константин и Јелена, син и мајка, насликани су на западном зиду припрате Сопоћана,⁵²⁷ испод Приче о прекрасном Јосифу, а крај сцене *Ојела Ане Дандоло*, у којој се као главни учесници јављају управо двојица „царских” синова са својим мајкама – краљ Урош и краљица Ана, положена на одар, и уз њих Христос и Богородица. Иако у Ариљу није дошло до повезивања ликова светог Константина и Јелене са портретима српских владара, то јест са српским историјским композицијама, приврженост култу првих хришћанских царева ипак је била исказана. Њихови ликови придружени су представама других посебно поштованих светитеља на српском двору. У задужбинама краља Милутина повезивање ликова светог Константина и Јелене са портретима српских владара и њихово уклапање у шире програмске целине обележене династичком идеологијом постаће сасвим уобичајена појава.⁵²⁸

Поред светитељских личности које су већ традиционално заузимале место у певницама српских цркава и оних чији је култ посебно негован међу члановима владајуће династије, у ариљским певничким просторима јављају се и светитељи повезани с катедралном функцијом храма. Према прихватљивом мишљењу Милана Радујка, уз северни крај западног зида јужне певнице некада се налазио епископски трон, па је и део сликарства над њим био прилагођен особитој намени простора.⁵²⁹ Ако би се ова прет-

⁵²⁰ На просторну повезаност Првомученикове представе у јужној милешевској певници с ђакоником, посвећеним том светитељу, указао је још Светозар Радојчић (cf. Радојчић, *Милешева*, 21).

⁵²¹ Ђурић, *Црква Св. Пејра у Богдашићу*, 33.

⁵²² Чини нам се да појаву светог царског пара у овом простору ариљског храма не би требало доводити у непосредну везу са појединачним представама светог Константина и свете Јелене насликаним у виду пандана на улазу у јужни вестибил Студенице (слој из 1568. који можда понавља садржај првобитног сликарства). Иначе, свети Константин и Јелена били су насликани и у јужном краку уписаног крста цркве у Бојани. За поменуте примере cf. Николић, *Конзерваторски запис*, 78; Грабар, *Болниска црква*, 66.

⁵²³ О жељи да се српски владари доведу у везу са личношћу светог цара Константина управо преко култа Часног крста, одређена сведочанства пружају већ књижевна дела XIII столећа. Cf. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 290-292.

⁵²⁴ В. Ј. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеву*, Зограф 22 (1992), 20, 23; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 293, 296 и 422. Наведени аутори, чини нам се с разлогом, помишљају да је лик цара Константина у Милешеву могао бити идејно повезан и с ликом родоначелника династије Немањића – светог Симеона.

⁵²⁵ Тај новац кован је према византијском узор. Vid. Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније*, 81-81; С. Димитријевић, *Средњовековни српски новац*, Београд 1997, 19, бр. 2; В. Иванишевић, *Новац краља Радослава*, ЗРВИ 37 (1998), 92, сл. 4.

⁵²⁶ Династички смисао приказивања ликова светог Константина и Јелене у оквиру тематског програма Сопоћана наслућује и Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 296 и 422.

⁵²⁷ Живковић, *Сопоћани*, 28.

⁵²⁸ Војводић, *Порџреји*, 275, н. 82 (са старијом литературом).

⁵²⁹ Radujko, L., *Ἀρχιερατικός θρόνος* „des évêques de Moravica”, 147-150.

поставка показала тачном, неуобичајена појава представе светог Јована Златоустог и Богородице са Христом дететом могла би да добије веома убедљиво образложење.⁵³⁰ У том случају указао би се још један аргумент у прилог мишљењу да избор и распоред светитељских ликова у ариљским певницама није извршен под утицајем литургијских молитава. За уобличавање програма певничког трансепта моравичке катедрале, у то смо дубоко убеђени, од пресудног значаја били су особити развојни токови у украшавању најниже зоне српских храмова XIII века и снага одређених светацких култова.

Свети лекари у поткуполном простору

Изузетно истакнуто место у тематском програму ариљског живописа било је подарено ликовима светих врача. Они, додуше, нису насликани у самим певницама већ у њиховој непосредној близини, такође у средишњем делу храма. Свети Козма, Дамјан, Пантелејмон и Јермолај представљени су на ободима певничких простора и као пандани заузимају северну и јужну страну поткуполних пиластара (сх. 1, 2, бр. 57, 56, 36, 37), док су се попрсја бесребреника Кира, Јована, Сампсона и Диомида нашла у медаљонима постављеним на северном и јужном зиду поткуполног простора, заправо над певницама (сх. 1, 2, бр. 34, 35, 28, 29). Подељени у уобичајене парове⁵³¹ и раздвојени једни од других по зонама, ликови светих врача у Ариљу не чине потпуно јединствену и лако уочљиву целину, али су се својим бројем и околношћу да на својеврстан начин „опасују“ средишњи простор цркве наметали пажњи побожних посетилаца. Њихова бројност заиста је изузетна. У византијском и древном српском споменичком наслеђу није лако пронаћи храмове у којима су представљена чак осморица светих лекара. Толики број ликова светитеља врача ретко се среће и у црквама знатно богатијег тематског програма од ариљског као и у храмовима посвећеним самим бесребреницима.⁵³² Ако живопис из 1568. године у Студеници понавља првобитни програм у северозападном делу наоса, онда су у задужбини светог Симеона и његових синова око 1208/1209. била насликана петорица светих лекара. Поред ликова светог Козме, светог Пантелејмона и светог Дамјана на северном зиду,⁵³³ на северозападном поткуполном пиластру и суседном испусту могу се уочити ликови још двојице врача. Један од њих сасвим је сигурно свети Кир. На слоју сликарства из 1309-1316. године у Жичи, који неким детаљима свога програма одражава решења из времена краља Стефана Првовенчаног, представе тројице светих лекара нашле су се на западном зиду некадашње припрате,⁵³⁴ док су на западном зиду наоса Милешеве била насликана петорица врача.⁵³⁵ Исти број ликова светих бесребреника поновиће се и у Сопоћанима, али је у маузолеју краља Уроша значајније промењено њихово место у програму. Уместо у западном делу наоса или припрати, представе светих врача добиле су место на зидовима певничких простора.⁵³⁶ Тај нови положај ликова светих лекара у програму рашких цркава среће се и у Градцу, где оштећеност сликарског ансамбла, нажалост, дозвољава само да се на западном зиду јужне певнице разазнају делови фигура двојице бесребреника. Ипак, судећи према распореду

⁵³⁰ У непосредну идејну везу са архијерејским троном М. Радујко и Б. Тодић доводе и неке друге представе у јужној певници. Cf. *ibidem*, 150-161; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 171.

⁵³¹ Обичај представљања светих лекара у паровима заснивао се на подацима из њихових житија: Козма и Дамјан били су рођена браћа (и римски, и азијски и арапски пар), Јермолај и Пантелејмон учитељ и ученик, а Кир и Јован другови и састрадалници (cf. L. Deubner, *Kosmas und Damian. Texte und Einleitung*, Leipzig 1907, 87-96, 208-217, 218-225; A. J. Festugière, ed. trans., *Sainte Thècle, Saints Côme et Damien, Saints Cyr et Jean (extraits), Saint Georges*, (Collection grecques de miracles), Paris 1971; Syn. CP, col. 144-146, 185, 433-435, 791, 843, 847-848). Иако култови светих Сампсона и Диомида нису били повезани заједничким житијем, њихове представе су, несумњиво под утицајем обичаја који је важно за друге свете лекаре, у зидном сликарству веома често чиниле пар. Cf. Војводић, *Прилог*, 96 н. 12.

⁵³² Осам светих врача насликано је, рецимо, у своду северне просторије олтар цркве Светог Петра у месту Арени на Китери (Хатзидакис, Бига, *Κύθηρα*, 276-277, 248-279) или у Светим анаргирима у

Костуру – где су свети Козма и Дамјан као патрони били представљени два пута (Пелеканидис, Хатзидакис, *Καστοριά*, 24-25). Представе осморице светих лекара срећу се и у Кучевишту, али су оне све насликане као попрсја у другој зони живописа (Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви св. Спаса*, 132).

⁵³³ Николић, *Конзервативорски запис*, 76.

⁵³⁴ Живковић, *Жича*, 27, 31.

⁵³⁵ Живковић, *Милешева*, 32, 34, где нису тачно препознати сви светитељи. На основу иконографске анализе и логике парног приказивања светих лекара може се закључити да су на западном зиду Милешеве били насликани, иза светог Стефана Новог, свети Козма, свети Дамјан (оштећено), свети Пантелејмон (уништено), свети Јермолај и свети Кир.

⁵³⁶ Живковић, *Сопоћани*, 18-19. Свети Козма и Дамјан насликани су средином XIV века крај иконостаса у Светим апостолима у Пећи (Ђурић, in: *Пећка иконостасна сликарство*, 222), али је јасно, с обзиром на ново програмско решење у певницама, да се њихови ликови ту нису налазили на слоју живописа из XIII столећа.

тралног травеја. Значај култова појединих светих лекара творци иконографског програма доводили су, при томе, у најужу везу са хијерархијом и функцијом расположивог простора. Двојица најзначајнијих светих врача, Козма и Дамјан,⁵⁴⁴ добили су најистакнутије место – у најнижој зони западног пара поткуполних пиластара – и обележавају неку врсту „пропилеја” у средишњем делу храма. Они на тај начин повезују српске историјске представе са светитељским хорovima из певница. Свети Пантелејмон и Јермолај, други по рангу, насликани су умањених димензија у другој зони источног пара пиластара. Ова двојица бесребреника нашла су се, у ствари, над иконостасом и зашла у простор олтара, на шта је могла утицати и чињеница да је свети Јермолај према житију имао свештенички чин.⁵⁴⁵ Издвојени од осталих светих врача, Пантелејмон и Јермолај били су насликани у тријумфалном луку, изнад пролаза у олтар Панагије Кере на Криту (XIII в.), док су се у цркви светог Лазара у Тиквешу и храму Светог Јована Претече код Аксосу (Крит) њихови ликови нашли у самом светилишту.⁵⁴⁶ На исцелитељску моћ бесребреника Кира, Јована, Сампсона и Диомида у Ариљу подсећају попрсја у медаљонима при врху треће зоне живописа.

Слабо обједињена скупина светих лекара истицала се, дакле, у ариљском тематском програму више бројношћу чланова него местом које су заузимали у програму цркве. Представе осам бесребреника чине убедљиво најшире заступљену категорију светитеља у веома пробраном светачком збору средишњег дела моравичке катедрале. Такав изузетан значај дат је светим врачима највероватније по изричитом захтеву самог ктитора ариљског храма – краља Драгутина. Да је тај српски владар осећао нарочиту оданост према култу светих лекара, уверљиво сведоче и фреске сачуване на зидовима краљеве капеле у Ђурђевим ступовима код Раса. Свети врач у Драгутиновој капели представљају, такође, најбројнију светитељску групу, сачињену од пет чланова, а насликани су у непосредној близини владарских портрета на западном зиду невелике просторије.⁵⁴⁷ Истицање ликова бесребреника у задужбинама краља Драгутина у науци је доведено у везу са краљевом тешком повредом ноге, задобијеном услед пада с коња.⁵⁴⁸ Због те повреде краљ Драгутин је, према сведочењу архиепископа Данила II, био принуђен да српски престо уступи млађем брату. Нада у оздрављење уз помоћ светих лекара и захвалност за учињено исцељење заиста су могли послужити као снажан мотив побожном српском владару да у Ђурђевим ступовима и скоро деценију и по млађем Ариљу укаже изузетно поштовање светитељима познатим по својим чудима над болеснима и повређенима.

Представе у вишим зонама

а) Попрсја арханђела крај олтарске преграде

Непосредно поред ариљског иконостаса, у другој зони западне стране источног пара пиластара, била су, у виду пандана, насликана попрсја двојице арханђела. Михаило, од чије се представе очувао само фрагмент, добио је место на левој страни, то јест на североисточном пиластру (сх. 2, бр. 43), а Гаврило се нашао наспрам њега, на десној страни, јужно од олтарске преграде (сх. 1, бр. 38).⁵⁴⁹ Такав међусобни положај представа главних арханђела, хијерархијски условљен, одговарао је древној и широко поштованој традицији у распоређивању њихових ликова.⁵⁵⁰ Обичај приказивања арханђела Михаила на левој, а Гаврила на десној страни био је поштован и онда када су њихове представе укључиване у шире иконографске целине, попут сцене *Сабора арханђела*, или када су окруживале Христа и Богородицу.

⁵⁴⁴ О снази култова појединих светих лекара убедљиво сведочи редослед њихових помена у литургијским молитвама и молитвама из обреда јелеосвећења. Cf. Дмитријевскій, *Описаніе*, II, 143, 187, 262; Красносельцевъ, *Материалы*, 11-13, 20; С. Муретовъ, *Последованіе ѱроскомидіи, великаго входа и ѱричащенія въ славянорусскихъ службеникахъ XII-XIV вв.*, Москва 1897, 26-27; Грујић 3-I-65, fol. 67^r.

⁵⁴⁵ Syn CP, col. 843.

⁵⁴⁶ Cf. *Byzantinisches Kreta*, 432-433; Б. Бабић, *Пећинска црква светог Лазара у Тиквешу*, ЗЛУ 3 (1967), 162-163, ск. 1; Спатаракис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου*, 71-72, εικ. 74. Лик светог Јермолаја приказиван је у светилишту византијских цркава и

самостално (cf. Пивоварова, *Фрески церкви Сѣаса на Нередице*, 125, 194 (чертеж 2. раз. L-K, 66); Michailidis, *Saint-Jean le Theologien à Veria*, 470; Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 165, no. 22, etc.

⁵⁴⁷ Ђурић, *Историјске композиције*, II, 137; Ђорђевић, *Кайела краља Драгутина*, 50.

⁵⁴⁸ Djordjević, *Imagines clipeatae*, 20-21; idem, *Кайела краља Драгутина*, 51. У ту повреду не треба сумњати. Cf. С. Петровић, *Нешто о оштим местима: Паг с коња*, in: *Словенско средњовековно наслеђе*, Зборник посвећен професору Ђ. Трифуновићу, Београд 2001, 443-446.

⁵⁴⁹ Војводић, *Прилог*, 95.

⁵⁵⁰ Mouriki, *Nea Moni*, II, 111; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 173.

Међутим, само место у храму на којем су насликани ликови двојице арханђела никако не представља програмски топос и стога заслужује посебну пажњу.

На улазу у олтарски простор, непосредно крај иконостаса, арханђели Михаило и Гаврило нису сликани ни у старијим српским ни у савременим византијским црквеним споменицима. Одговарајуће аналогиије тој појави могу се пронаћи бар формално тек у рановизантијској уметности и у средњовизантијском сликарству далеке Кападокије. У византијским храмовима VI и VII века⁵⁵¹ и црквама у поменутој малоазијској покрајини, у којој је култ светих арханђела био изузетно развијен,⁵⁵² анђеоски начелници Михаило и Гаврило сликани су веома често на самој олтарској прегради или у њеној непосредној близини.⁵⁵³ У неколико случајева у питању су биле стојеће фигуре постављене лево и десно од улаза у олтарски простор, што би одговарало програмској ситуацији у Ариљу. Представама светих арханђела, као и другим анђеоским ликовима постављеним на прилазима олтару византијских храмова, у науци је приписивана улога „чувара светилишта”. Она је, надаље, довођена у везу са улогом „чувара храма”, такозваних филакса (ὁ φύλαξ).⁵⁵⁴ Међутим, ову потоњу функцију, која је подразумевала спречавање уласка у храм злим силама и грешницима, вршиле су превасходно фигуре арханђела приказане крај црквених портала или прозора.⁵⁵⁵ Таквој улози била је најчешће прилагођена и иконографија „стражара” одевених у ратничку одећу с исуканим мачевима или свицима за уписивање добрих и злих дела људи који улазе у цркву. Насупрот томе, када су добијали место на прилазима олтару арханђели нису носили одећу и оружје ратника. На њима је тада обично сликана најсвечанија царска или друга дворјанска одећа, а у рукама су редовно имали владарске инсигније попут глоба, жезла и лабарума. Чини се да потпуна доследност у изостављању атрибута оружника на представама арханђела у близини светилишта јасно говори да се њихова појава и улога не могу поистовећивати са појавом и улогом „чувара храма”, мада извесне сличности међу њима несумњиво постоје. И у самом Ариљу била је јасно подвучена иконографска разлика између арханђела Михаила на источном зиду припрате, који чува улаз у храм и одевен је у ратничко рухо,⁵⁵⁶ и арханђела који стоје крај улаза у олтар са скиптром и глобом у рукама.⁵⁵⁷ Право порекло и смисао приказивања арханђела Михаила и Гаврила у близини ариљске олтарске преграде требало би због тога потражити на другој страни.

Још у предиконикластичкој уметности појавиле су се апсидалне слике Христа цара или Богородице, тријумфалног типа, са дворском пратњом или стражом коју су чинила двојица арханђела.⁵⁵⁸ И у том раном периоду догађало се да ликови арханђела буду измештени из саме апсиде и постављени на њене прилазе, најчешће на свод олтара или тријумфални лук који је одвајао светилиште од наоса.⁵⁵⁹ Таква пракса је постала уобичајена непосредно након васпостављања култа икона. У то време настаје низ репрезентативних храмова попут Свете Софије у Цариграду, цркве Успења у Никеји, Светог Луке у Фокиди, Дафни и Неа Мони на Хиосу, у којима фронталне и хијератичне представе арханђела не чине јединствену композициону целину са Богородицом у апсидалној полукалоти, већ су померене на сводове и лукове, ближе олтарској прегради или у апсиде бочних делова светилишта.⁵⁶⁰ Понекад је, као у Фокиди, удаљеност између Богородице и арханђела била толико повећана да је потпуно нарушена њихова просторна веза. С друге стране, изразита фронталност и одсуство молитвених гестова на представама

⁵⁵¹ F. W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, II/2, Weisbaden 1974, 263-264; Лазарев, *Исѣоприја*, сл. 61; Νάξος, 20, εἰκ. 5; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 80, п. 97.

⁵⁵² Габелић, *Циклус Арханђела*, 22-23.

⁵⁵³ Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 16, 58, 126, 80, 173, 214-215, 230, 262, 260, 291, 325; Thierry, *Le portrait funéraire*, 583.

⁵⁵⁴ Skawran, *The Development*, 44; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 80, п. 97, 214-215, 260, 262, 325; Thierry, *Le portrait funéraire*, 583.

⁵⁵⁵ О томе cf. стр. 116 infra.

⁵⁵⁶ Ibidem.

⁵⁵⁷ Глоб у левој руци арханђела Гаврила у моравичкој катедрали обележен је крстом с криптограмом: Ι(ησοῦς) Χ(ριστός) Ν(Ι)Κ(Α). Овако означен глоб јавља се у рукама арханђела одевених у царско рухо или хитон и химатион, а приказаних у различитим деловима цркве (cf. Пелеканидис, *Καστοριά*, pl. 29β, 63, 64α-β; Сычев, Мясоєдов, *Фрески Сѣаса-Нередицы*, т. XXII-1, 2; С. Кисас, *Умεινотѣ у Солуну њочейком XIII века и милешевско сликарство*, in: *Милешева у*

исѣоприји срѣског народа, Београд 1987, 46, сл. 5). О симболици крста с поменутим криптограмом v. Frolow, *IC XC NIKA*, 98-113; Walter, *IC XC NIKA*, 193-215.

⁵⁵⁸ C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, 28. О улози арханђела као царских гардиста cf.: A. Grabar, *L'art religieux et l'empire byzantin à l'époque des Macédoniens*, in: idem, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, I, Paris 1968, 157; Mouriki, *Nea Moni*, II, 110; J. Valéva, *La Tombe aux Archanges de Sofia*, CA 34 (1986), 16.

⁵⁵⁹ Cf. Лазарев, *Исѣоприја*, сл. 61; Νάξος, 20, εἰκ. 5.

⁵⁶⁰ P. A. Underwood, *The Evidence of Restorations in the Sanctuary Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea*, DOP 13 (Washington 1959), 235-243, fig. 1-9 (са старијом литературом); C. Mango, E. J. Hawkins, *The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, DOP 19 (1965), 113-149; Diez, Demus, *Byzantine Mosaics*, 38, 119, 121, fig. 35, 66-67, pl. VI; Mouriki, *Nea Moni*, II, 109-112; Н. Хатзидакис, *Ὁσίοις Λουκάς*, Атина 1996, 22, εἰκ. 9, 26. Maguire, *The Heavenly Court*, 250, 255, fig. 8, 14.

арханђела у Цариграду и Никеји показују да је и знатно мање померање ових ликова повлачило за собом извесне иконографске промене и слабљење веза са Богородичином фигуром.⁵⁶¹ Већи број сличних примера може се пронаћи како у византијској, грузијској или руској уметности XI, XII и XIII века⁵⁶² тако и у неким српским црквама из првих деценија XIV столећа – у Богородици Љевишкој, гробљанској цркви и католикону Хиландара, као и у Светом Никити.⁵⁶³ За нас је нарочито занимљиво решење у Богородици Љевишкој, где су попрсја арханђела са жезлима и сферама у рукама била насликана у западној половини олтарског простора, знатно удаљена од усамљене Богородичине представе у конхи. Основни смисао представа арханђела као почасне дворске страже уз Богородицу или Христа у таквим случајевима није се, изгледа, битније мењао, али је ширење првобитне апсидалне слике тријумфа у простор и преобраћање иконографског решења у програмско учинило да се симболика царске дворнице пренесе на читав простор олтара. Постављене у неким кападокијским црквама још корак ближе западу, крај олтарске преграде или на њој, представе светих арханђела давале су овој симболици сасвим јасан израз. Занимљив пример „извлачења” попрсја четворице арханђела на саму олтарску преграду сачувао се и у Грузији, у цркви Свете Варваре у месту Ке.⁵⁶⁴

Сигурно је да у складу с поменутом симболиком треба разумети и појаву попрсја арханђела Михаила и Гаврила, са жезлом и сфером у рукама, пред улазом у олтарски простор моравичке катедрале.⁵⁶⁵ Због оштећености живописа у највишој зони олтарске конхе није извесно да ли су Богородичиној представи у полукалоти биле придружене представе анђеоских начелника. Но, чини се да постављање ликова двојице светих арханђела на источни пар пиластара не би требало доводити у везу са могућим изостављањем њихових представа у апсиди. У питању није само знатна просторна удаљеност већ и разлика у зонама. Стога је арханђелска попрсја у другој зони на пиластрима и Богородичину представу у полукалоти конхе било готово немогуће разумети као делове јединствене програмске и идејне целине. У сваком случају, арханђели се у Ариљу јављају као царски скиптроносци који бдију над престолом двораном небеског цара,⁵⁶⁶ то јест над олтаром с часном трпезом, стојећи крај иконостаса као пред вратима неба⁵⁶⁷ или „катапетазмом Божијом”.⁵⁶⁸ Приметимо у вези са тим да су на месту на којем се у Ариљу налазе попрсја арханђела, дакле крај иконостаса, у другој зони живописа, испод представа арханђела и Богородице из *Благовести*, у цркви Светог Николе на Липни близу Новгорода била насликана два херувима.⁵⁶⁹

б) Парови и групе мученика

У складу са обичајем, који је био широко поштован при украшавању византијских и српских средњовековних храмова, у вишим зонама ариљске цркве насликано је неколико светитељских група и парови

⁵⁶¹ У никејској цркви, рецимо, представе анђеоских редова биле су идејно повезане и са представом Хетимасије у темну олтарског свода. Cf. Maguire, *The Heavenly Court*, 255, fig. 14; C. Jolivet-Lévy, *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, CA 46 (1998), 123, fig. 2-3.

⁵⁶² Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 173, 230, 260; Аладашвили, Алибегашвили, Волская, *Росписи художника Тевдоре*, 10; Velmans, *La peinture murale*, 160; eadem, *L'Image de la Déisis*, 60, 71, fig. 5, 16; I. Khipshidze, *Some Specific Image Features of Archangels in the Mediaeval Painting of Svaneti*, in: *II^e Symposium international sur l'art géorgien*, Tbilisi 1977, 1-17 (засебна свещница); T. Velmans, A. Alpaго Novello, *Miroir de l'invisible*, Milano 1996, 34-37, fig. 22-24; Пивоварова, *Фрески церкви Суса на Нередице*, 35, ил. 178, 179, 185; Царевская, *Новые данные*, 423, сл. на стр. 414, 415, 417, 419.

⁵⁶³ Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 116-117, Т. VIII; Djurić, *La peinture de Chilandar*, 57, fig. 20; Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, 222; Миљковић-Пепек, *Делојо*, 54, н. 258. Важно је приметити да су у Светом Никити двојица арханђела у царској одећи добила место у своду пред апсидом, иако су у самој конхи крај Богородице већ била насликана два анђела.

⁵⁶⁴ Cf. Velmans, *L'église de Khé*, 78, fig. 8.

⁵⁶⁵ О глобу као инсигнији cf. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg 1936, 23-39, 155-156; P. E. Schramm, *Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis*

zu Elisabeth II. Ein Beitrag zum „Nachleben“ der Antike, Stuttgart 1958. Иако држи жезло и глоб у рукама, арханђел Гаврило у Ариљу на себи има хитон и химатион, украшен раскошним клавусима и наруквицама, па тако обједињује два типа анђеоских представа када су орнат и инсигније у питању (cf. Maguire, *The Heavenly Court*, 255-257).

⁵⁶⁶ Cf. G. J. Deckers, *Konstantin und Christus. Der Kaiserkult und die Entstehung des monumentalen Christusbild in der Apsis*, in: *Costantino il Grande dall'Antichità all'Umanesimo. Colloquio sul Cristianesimo nel mondo antico*, Tomo I, Macerata 1992, 357-362. Попут неких знатно старијих црквених писаца, свети Климент Охридски у свом најпопуларнијем делу, *Похвалном слову арханђелима Михаилу и Гаврилу*, назива арханђела Михаила „скиптроносцем јединосуштне и нераздвојиве Тројице”, који „престолу Божијем достојно предстоји”. Cf. Климент Охридски, *Съчинения*, I, 281-282.

⁵⁶⁷ О симболици олтара као „неба небеса” у делима светих отаца cf. H. J. Schulz, *Symbolik des orthodoxen Christentums*, in: *Symbolik des orthodoxen und orientalischen Christentums*, Stuttgart 1962, 189; Г. К. Барнер, *Византийский храм как образ мира*, ВВ 47 (1986), 169-170; М. Ђ. Томасовић, *Хришћански храм (Тумачење храма с православне илустрације)*, Богословље XXXIV [XLVIII], св. 1-2 (1990), 15-18.

⁵⁶⁸ Tatić-Djurić, *Archanges gardiens de porte à Dečani*, 346.

⁵⁶⁹ Cf. Ю. Дмитриев, *Церковь Николая на Липне в Новгороде*, in: *Памятники искусства разрушены немецкими захватчиками в СССР*, Москва-Ленинград 1948, 70.

ва. На странама западног пара поткуполних пиластара и на бочним зидовима западног травеја нижу се фигуре или попрсја светих Сергија и Вакха (сх. 1-2, бр. 30, 33), Мине, Виктора и Викентија (сх. 1-2, бр. 40-42), петозарних мученика (сх. 1-2, бр. 31, 32, 100-102), затим Гурије, Самоне и Ђакона Авива (сх. 2, бр. 103-105), као и браће Флора и Лавра (сх. 1, 2, бр. 106, 107). Том скупу мученика била су придружена и веома оштећена или уништена попрсја светитеља у медаљонима, насликана на северном и јужном зиду западног травеја (сх. 1-2, бр. 96-99), и на западној страни западног поткуполног лука (сх. 1-2, бр. 89-95). Врло је вероватно да су у питању били такође мученици прослављани у пару или групама. На источној страни југозападног пиластра, на прилично истакнутом месту у другој зони, нашао се, међутим, лик светог Александра (Солунског?), мученика који је имао потпуно самосталан култ.

Овакав избор светитеља у вишим зонама ариљског наоса и место које су добили у програму не одликују се већим необичностима. У складу са значајем својих култова сви ти мученици били су често сликани у храмовима расејаним широм православног света, где су најчешће добијали место управо у вишим зонама живописа. Као део општег источнохришћанског уметничког наслеђа, њихове представе увођене су већ у програме најстаријих српских цркава. Само по изузетку локални развој култова неких од поменутих светитеља утицао је на изразитије истицање њихових представа у тематским програмима средњовековне Србије. Тако се ликови светих Сергија и Вакха, чије би многобројне представе у храмовима у Византији и земљама у њеном суседству било готово немогуће побројати,⁵⁷⁰ срећу већ на потрбушју западног поткуполног лука Студенице,⁵⁷¹ а затим и у трећој зони западног пара пиластара милешевског наоса.⁵⁷² И док је таквим местом у вишим зонама западног дела централног простора Студенице, Милешеве и Ариља представама Сергија и Вакха био одмерен значај какав су добијале и у многим византијским храмовима, однос према њима у Богдашићу и Градцу био је знатно другачији. Под утицајем снажног култа који се у српском Поморју ширио из цркве Светог Сергија и Вакха на Бојани,⁵⁷³ а затим и из Скадра и Котора, двојица светитеља су у Богдашићу насликана у најнижој зони јужног зида јужне певнице.⁵⁷⁴ У задужбини краљице Јелене Анжујске њихови ликови нашли су се на још угледнијем месту, у непосредној близини иконостаса.⁵⁷⁵ До Градца је култ светог Сергија и Вакха могао да продре из приморја, и то у свом најизразитијем виду, захваљујући ктиторки – краљици Јелени – која је управљала тим делом српске државе. Међутим, ни пре ни после осликовања Градца у храмовима старих рашких области култ светих Сергија и Вакха није оставио тако значајног трага. У Рашкој он није излазио из оквира утврђених у програмима цркава православног света.⁵⁷⁶ Без битнијег утицаја на такво стање била је изгледа и околност да су се делови реликвија двојице светитеља чувале у Милешеву. На основу Службе преносу моштију светог Саве, у којој се истиче да је тело српског светитеља положено у цркви Христовој крај мученика Сергија и Вакха,⁵⁷⁷ Радослав Грујић је закључио да су се делови њихових моштију морали налазити у Милешеву још пре 6. маја 1237. године.⁵⁷⁸ Нажалост, сликарство милешевске спољне припрате, у којој је почивало тело светог Саве, у највећем делу је уништено. О развијености и значају култа светих Сергија и Вакха у самој Милешеву може се зато размишљати са знатно мање сигурности.

⁵⁷⁰ Хатзидакис, "Οστος Λουκάς, 22; Mouriki, *Nea Moni*, II, 38, 66-67; Миљковић-Пепек, *Μαθηριјали III*, 7, сл. 3; Millet, *Daphni*, pl. X/4, XI/3; Restle, *Kleinasien*, Band II, no. 18, 22, 24, Band III, no. 48, 56, 60, 62; Stylianou, *Cyprus*, 55, 122; Kitzinger, *St. Mary's of the Admiral*, 159, 292, 295, fig. 71-72; Skawran, *The Development*, 176; Talbot-Rice, *Haghia Sophia*, 142-143, fig. 105, 106, pl. 60b-c; Коцо, Миљковић-Пепек, *Μαθηριјали*, 52, сл. 51; Albani, *Chrysaphitissa*, 34, 40, 73; Миљковић-Пепек, *Делото*, 50; Д. Каломиракис, "Ερμηνευτικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου, ΔΧΑΕ 15 (1991), 206; Цитуриду, "Η έντοιχία ζωγραφική του Αγίου Νικολάου, 163, εικ. 93-94; *The Kariye Djami*, vol. 1, 153, 250; vol. 2, pl. 313b; vol. 3, pl. 516-518; Константиноиди, "Ο ναός της Φανερωμένης, 67, 113, Σχ. 9, etc.

⁵⁷¹ Николић, *Конзерваторски запис*, 75, 76.

⁵⁷² Petković, *La peinture*, II, pl. XVI; Живковић, *Милешева*, 22-23.

⁵⁷³ О култу светих Сергија и Вакха у Поморју cf. Ђурић, *Црква Св. Пејра у Богдашићу*, 29-30.

⁵⁷⁴ Ibidem, 29.

⁵⁷⁵ На основу још необјављених теренских истраживања предузетих са проф. др Иваном Ђорђевићем и мр Миодрагом Марковићем.

⁵⁷⁶ У Грачаници, цркви необично развијеног програма, фигуре светих Сергија и Вакха нашле су се у најнижој зони западног дела наоса (cf. Тодић, *Грачаница*, 95, 84), међу представницима многих других светитељских група. Нарочито истакнуто место у програму двојице мученика из Росафе додељено је, међутим, у Светом Никити, подигнутом ван граница рашких области (cf. Миљковић-Пепек, *Делото*, 56).

⁵⁷⁷ Cf. Србљак, I, 66-67; О Србљаку, 273-274 (текст Ђ. Трифуновића). Занимљиво је да се памјат светоме Сергију и Вакху нашла међу пробраним службама у најстаријем српском празничном минеју, САНУ 361 (средиња XIII в.), али је могуће да је њихов помен преузет из грчког изворника тог рукописа (Суботин-Голубовић, *Култи светог Ахилија*, 21-23, н. 1).

⁵⁷⁸ Р. Грујић, *Свети Сава и мошти светог Срђа и Вакха*, ГСНД, књ. 15-16, н. д. 9-10 (Скопље 1936), 357-358. Присуство култа ових мученика у Милешеву посведочено је изгледа и једним извором с краја XIII века. Cf. Радојичић, *Књижевна збивања*, 139-140.

На основу уобичајеног, дакле не нарочито истакнутог места ликова ове двојице светитеља у наосу цркве принца Владислава, дало би се закључити само то да се у време осликовања старијег дела храма (око 1223) њихове реликвије вероватно још нису налазиле у милешевском манастиру.⁵⁷⁹ Иначе, када је у питању величина, а самим тим и значај тих реликвија чуваних у Милешеви, такође се не може доћи до поузданих одговора. Требало би ипак приметити да се међу честицама светитељских моштију уграђеним у реликвијар Часног крста из атоског манастира Светог Павла, који је био начињен по жељи краља Владислава, нису налазили делови моштију светих Сергија и Вакха.⁵⁸⁰ Ово запажање наводи на помисао да у Милешеви није био похрањен „велики део” реликвије светих Срегија и Вакха, те да због тога није дошло до добро познатог обичаја распарчавања моштију и уграђивања њихових честица у поменути реликвијар.

Када је реч о представама браће Флора и Лавра из Улпијане, другог светитељског пара чији је култ – бар историјски – био повезан са територијом старе српске државе,⁵⁸¹ тематски програми рашких цркава показују још мање колебања. Њихова појава и значај потпуно су саображени византијским традицијама.⁵⁸² У складу с тим, ова двојица светитеља добијају обично нешто мање истакнуто место од светих Сергија и Вакха. У Студеници су свети Флор и Лавр били насликани у потрбушју западног поткуполног лука, управо испод фигура Сергија и Вакха,⁵⁸³ а у Милешеви и Светим апостолима у Пећи њихова попрсја у медаљонима нашла су се на бочним зидовима или потрбушју лукова централног дела наоса.⁵⁸⁴ Смештени у другу зону западне стране западног пара пиластара, ликови светог Флора и Лавра из ариљске цркве само потврђују да, иако поштован, култ ова два брата клесара из Улпијане у средњовековној Србији није био посебно развијен и истицан. Чак и у пространој Грачаници, саграђеној недалеко од места у којем су живели и били погубљени ови „илирски” мученици, њихови ликови нису добили место у првој зони живописа.⁵⁸⁵

Од три поуздано препознате светитељске групе у вишим зонама наоса моравичке катедрале, најугледнија је била она коју су чинили такозвани петозарни мученици. Свети Евстратије, Авксентије, Евгеније, Мардарије и Орест били су често приказивани у византијским црквама, а снага њиховог култа утицала је на то да им се ликови понекад нађу у првој зони живописа, најближој очима верника.⁵⁸⁶ Ипак, у српским храмовима XIII века ти светитељи редовно су сликани у вишим деловима црквених грађевина. Ликови петозарних мученика јављају се тако у медаљонима на јужној страни западног поткуполног лука Милешеве,⁵⁸⁷ а као стојеће фигуре у трећој зони зидова централног дела наоса у Градцу.⁵⁸⁸ Судаћи према сачуваној представи светог Мардарија из друге зоне северног крака уписаног крста у Старој Павлици, петозарни мученици били су сликани и у вишим зонама овога храма.⁵⁸⁹ Једино ће у двама српским црквама из друге деценије XIV века с веома развијеним програмима – Старом Нагоричину и Грачаници – али изгледа и у једном сасвим малом храму из истог периода – Прохору Пчињском – свети Евстратије и његови другови по мучеништву добити истакнуто место у најнижој зони живописа.⁵⁹⁰ О томе колико су у српском зидном сликарству XIII века били заступљени ликови представника друге две светитељске групе насликане у ариљском наосу имамо знатно мање података. С обзиром на то да су

⁵⁷⁹ В. Ј. Ђурић је, међутим, био склон да поверује како су се реликвије светог Сергија и Вакха, то јест „честице моштију, ако не и њихов велики део, чувале и у манастиру Милешеви, вероватно од времена подизања цркве па све до XVI века” (cf. Ђурић, *Црква Св. Пејра у Богданићу*, 30).

⁵⁸⁰ Архимандрит Леонид, *Словено-српска књижевница на Св. Гори Аџионској*, Гласник СУД 44 (1877), 279 н. 1.

⁵⁸¹ П. Мијовић, *Флор и Лавр – неимари и каменоресци из Улпијане*, Гласник Музеја Косова и Метохије 7-8 (Приштина 1964), 339-352; Р. Поповић, *Свети Флор и Лавр мученици из Улпијане*, Богословље, год. XXXIV (XLVII), св. 1-2 (1990), 99-106.

⁵⁸² Cf. Stylianou, *Cyprus*, 55, 122, fig. 21; Restle, *Kleinasien*, II, no. 18, III, no. 35, 45, 48, 61; Kitzinger, *St. Mary's of the Admiral*, 160, 259, 298, fig. 78-79; Пелеканидис, Хатзидакис, *Κατορία*, 25, 52; Коцо, Миљковић-Пепек, *Манастир*, 51-52, сл. 50, 51; Миљковић-Пепек, *Делонио*, 50; *The Kariye Djami*, vol. 1, 153, 249; vol. 2, pl. 301a-b; vol. 3, pl. 490-491; Лордкипанидзе, *Цаленджиха*, 90, Таб. 105-106, etc.

⁵⁸³ Светитељ насликан у XIII веку на северној страни поменутог лука, наспрам представе светог Лавра, обновљене у XVI веку, није свети Теодор, како је мислио Радомир Николић (*Конзерва-*

торски запис, 48, 75, 76), већ свети Флор ((Ϝ)λωρ(ς)), о чему сведочи и иконографија ове представе.

⁵⁸⁴ Живковић, *Милешева*, 14, 17, 18-19; *Пећка илустријација*, сл. 35.

⁵⁸⁵ Тодић, *Грачаница*, 95, 247.

⁵⁸⁶ Опсежну расправу о култу петозарних мученика, с најпотпунијим прегледом њихових представа у монументалном сликарству доноси Габелић, *Представе Петозарних мученика*, 193-196 (са старијом литературом). Cf. et Skawran, *The Development*, 159; Драндакис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, 431; Mouriki, *Saint-Nicolas à Platsa*, 30, 32.

⁵⁸⁷ Живковић, *Милешева*, 22. Попрсја ових светитеља препознају се у Милешеви по особеној иконографији светог Евстратија (...иъ) и светог Мардарија. Cf. Габелић, *Представе Петозарних мученика*, 194.

⁵⁸⁸ На основу теренских истраживања предузетих са проф. др И. Ђорђевићем и мр М. Марковићем.

⁵⁸⁹ Живковић, *Павлица*, 46.

⁵⁹⁰ Тодић, *Грачаница*, 88; *идем*, *Старо Нагоричино*, 77; Суботић, *Тодоровић, Сликар Михаило*, 133.

се представе светих Гурије, Самоне и ђакона Авива⁵⁹¹ или светог Мине, Виктора и Викентија⁵⁹² веома често јављале у византијском, па и познијем српском зидном сликарству,⁵⁹³ морамо претпоставити да оне нису биле потпуно запостављене ни у живопису рашких цркава осликаних пре Ариља. У сваком случају, оштећеност и недовољна проученост великог броја до сада непрепознатих ликова у Студеници, Милешеви, Светим апостолима у Пећи, Сопоћанима и неким другим храмовима наводе на опрез. Представа светог Самоне насликана на северној страни западног лука у северном параклису Давидовице⁵⁹⁴ јасно показује колико такав опрез може бити оправдан.

Међу представницима одабраних светитељских парова и група, распоређених у виду пандана на пиластрима и зидовима ариљског наоса, истакнут је и лик младоликог светог Александра, највероватније солунског мученика страдалог у доба Максимијана (сх. 1, бр. 39).⁵⁹⁵ Од осталих поуздано препознатих светитеља у вишим зонама моравичке катедрале овај мученик издвајао се тиме што је, како смо већ поменули, једини имао самосталан култ. Пошто је поштованост светог Александра Солунског, као и других истоимених светитеља, у српској средњовековној средини била прилично запостављена,⁵⁹⁶ његову појаву у пробраном хору ариљских мученика требало би довести у везу са вероватним солунским пореклом живописаца.⁵⁹⁷ Ако овакве претпоставке о идентитету светитеља и пореклу уметника одговарају истини, значило би то да су сликари моравичке катедрале имали бар нешто слободе у избору и распореду ликова мученика у највишим зонама храма.

Портрети и представе Срба светитеља у западном травеју

Необично бројну групу ликова у најнижој зони живописа моравичке саборне цркве чине портрети и представе Срба светитеља, насликани мањим делом у припрати, а већим у западном травеју наоса. У питању је свакако најмонументалнија галерија историјских представа у нашој уметности XIII столећа. Заправо, у сразмери с развијеношћу тематског програма у којем се појавила и на чије је уобличавање битно утицала, та галерија се показује као једна од најдоминантнијих портретских целина у читавом српском средњовековном сликарству. Портрети и представе у ариљском наосу чине два иконографски издвојена скупа: замонашене чланове владарске породице, с једне стране, и највише представнике српске цркве, с друге. Владари монаси сабрани су у молитви око Христовог лика представљеног на западној страни југозападног пиластра (сх. 1, бр. 109). Свети Симеон Немања се, при том, нашао на северозападном пиластру, лево од Спаситеља (сх. 2, бр. 108), док су свети Симон – бивши краљ Првовенчани – затим свети Симеон – негдашњи краљ Урош I – и замонашена српска краљица Јелена Анжујска добили место на јужном зиду цркве (сх. 1, бр. 110-112). Сви Немањићи су полуокренути ка Христу и у благом наклону молитвено подижу руке. Низ свечаних ликова српских архиепископа започиње на источном крају се-

⁵⁹¹ Cf. Diez, Demus, *Byzantine Mosaics*, 121, no. 23-25; Restle, *Kleinasien*, II, no. 18, 22, III, no. 35; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 225-226, 329; Skawran, *The Development*, 161, fig. 128-129; Пелеканидис, Хатзидакис, *Καστοριά*, 52, 95; Stylianos, *Cyprus*, 133, 183; Д. Мурики, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο*, ΔΧΑΕ 14 (1987-1988), 216-217. Драндакис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Μέσας Μάνης*, 179, 431; idem, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου Κλένιας*, in: *Πρακτικά Β' Τοπικοῦ Συνεδρίου Κορινθιακῶν Ερευνῶν*, Атина 1986, 59, еик. 4; Привалова, *Тимоѡисубани*, 34; Мавродинова, *Сѡеннаѡа живоѡис*, 49, рис. 55, 57; Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 61, 70, еик. 24; Albani, *Chrysaphitissa*, 33 n. 78, 39, Abb. 11; *The Kariye Djami*, vol. 1, 153, 250; vol. 2, pl. 307a-308, vol. 3, 510-513; Пелеканидис, *Καλλιέργης*, 138, πιν. 7, 40, 63, 64; Dufrenne, *Mistra*, pl. 11₁₋₂, etc.

⁵⁹² Cf. Restle, *Kleinasien*, Band II, no. 10, Band III, no. 48; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 273-274; Kitzinger, *St. Mary's of the Admiral*, 159, 296-297, fig. 73, 75, 77; Sinkević, *Nerezi*, 72-73; Stylianos, *Cyprus*, 132, 182; Драндакис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Μέσας Μάνης*, 179; М. Георгопулу-Меладини, *Ὁ ναὸς τοῦ Ἀγίου Ἀνδρέου εἰς Κύθηρα*, ААА 8/2 (Атина 1975), 188, еик. 7; Коцо, *Миљковић-Пепек, Манастир*, 54, сл. 57-58; Albani, *Chrysaphitissa*, 39, Abb. 10; Dufrenne, *Mistra*

pl. 12₂₅₋₂₆; Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἀγίου Νικολάου*, 160-161, еик. 85-86; *The Kariye Djami*, vol. 1, 153; vol. 2, pl. 302a-303; Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, I, 236-238; II, Pls. 96a-d, 97, etc.

⁵⁹³ Свети Самона, Гурија и Авив сликани су у најнижој зони Старог Нагоричина (на основу бележака сачињених на терену са колегом М. Марковићем). За остале примере cf. Тодић, *Грачаница*, 84, 85, 95; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, 161, 171, 174; Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, 181; Петковић, *Преглед*, 297; Б. Живковић, *Поганово. Цркви фреска*, Београд 1986, 23-24). За представе светих Мине, Виктора и Викентија cf. Тодић, *Грачаница*, 88, 95; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, 132, 174; Живковић, *Поганово*, 23.

⁵⁹⁴ М. Ђоровић-Љубинковић, *Остаци живописа у Давидовици*, Саопштења 4 (1961), 132.

⁵⁹⁵ Марковић, *О иконографији светих рајника*, 607-610.

⁵⁹⁶ Ibidem, 609. На извештај опрез наводи, ипак, појава памјати светог Александра Римског (под 13. мајем) међу службама изабраним светитељима у најстаријем српском празничном минеју, САНУ 361, из средине XIII века (Суботин-Голубовић, *Култи светог Ахилија*, 21-23, н. 1).

⁵⁹⁷ Марковић, *О иконографији светих рајника*, 607-610.

верног зида западног травеја, где је насликан свети Сава Српски праћен ликовима светог Арсенија и светог Саве II (сх. 2, бр. 119, 118, 117), а наставља се на северном делу западног зида представама светог Јоаникија I и светог Јевстатија I (сх. 2, бр. 116, 115). На јужном делу западног зида овом низу прикључени су портрети тадашњег српског архиепископа Јевстатија II, као и моравичког епископа Евсевија (сх. 1, бр. 114, 113). Сви архијереји српске цркве, за разлику од Немањића монаха, стоје у фронталном ставу. У левој руци држе јеванђеље, а десном благосиљају (Сава I, Сава II и Јоаникије I), придржавају кодекс (Арсеније, Јевстатије I и Евсевије) или моле (архиепископ Јевстатије II).

Молитвену поворку Немањића у форми „хоризонталне лозе” чине ликови тројице ктиторових предака по директној линији. Њима је придружена представа монахиње Јелене, бивше краљице и мајке краља Драгутина. До тако уобличеног низа довео је развој представа Немањића у оквиру ктиторских композиција какве су оне у Радослављевој капели у Студеници, Богородици Бистричкој, Сопоћанима, Градцу, Светоме Петру код Раса и капели краља Драгутина у Ђурђевим ступовима.⁵⁹⁸ За разумевање групног портрета Немањића из ариљског наоса нарочито је значајан последњи у низу наведених споменика. У време настанка Драгутинове капеле број личности које је требало приказати нарастао је до те мере да се осетила потреба за прекомпоновањем дотада јединствене поворке. Предути низ Немањића подељен је у две мање целине – групу монаха и групу световњака – које су Христу прилазиле с обеју страна,⁵⁹⁹ а лик раније неизоставне посреднице – Богородице – изостављен је како би се композиција растеретила. До тога је могло доћи захваљујући порасту самосвести српске династије.⁶⁰⁰ У несумњивој вези са дељењем поворке Немањића стоји, такође, појава портрета краљице Јелене на крају групе монаха, као и актуелних српских владарки – Кателине и Милутинове супруге. Њих не би било могуће логично укомпоновати у јединствени генеалошко-хронолошки низ Немањића владара. Чини се да је управо увођење ликова краљице Јелене и њене снахе Кателине у ктиторску композицију умногоме допринело стварању сасвим сличног решења са две одвојене групе Немањића већ у Благовештенској цркви у Градцу. Подела поворке произузроковала је и неке иконографске промене. Како је непосредна просторна веза између предака посредника и потомака ктитора у Драгутиновој капели била нарушена, приказани ликови више се нису држали за руке, а недвосмислени акт привођења замењен је заступништвом исказаним кроз молитвени гест благо подигнутих дланова.⁶⁰¹ Све те елементе завршне фазе развоја „хоризонталне лозе” Немањића срећемо и у Ариљу, где се, како примећује Светозар Радојчић, отишло и корак даље.⁶⁰² Поворке Немањића монаха и Немањића световњака овде су и просторно одељене и чине „две потпуно самосталне целине” у наосу и припрати.⁶⁰³ Ни сама група монашких портрета не представља више јединствену поворку, јер је лик родоначелника династије издвојен на северозападном пиластру.

Скоро двоструко бројнији низ представа од монашког – немањићког – у најнижој зони западног травеја чине ликови седморице српских архијереја. Испрва, портрети највиших представника српске цркве јављали су се заједно с ликовима чланова владарске породице у оквиру ширих ктиторских композиција у припратама или капелама подигнутим у западном делу храмова. О томе сасвим јасно сведоче зидно сликарство Милешеве и Радослављеве капеле у Студеници.⁶⁰⁴ У следећем раздобљу, по смрти и канонизацији Саве I Немањића, када нагло расте престиж Српске аутокефалне цркве, ликови српских архиепископа добијају знатно угледније, али за вернике мање уочљиво место у олтарском простору храма. У складу са добро познатим византијским обичајем, представа светог Саве као локалног архијереја укључена је, изгледа, већ у Светим апостолима у Пећи у *Литургијску службу оца цркве*,⁶⁰⁵ док су у протезису први

⁵⁹⁸ Радојчић, *Порџреши*, 15-17, 22-23, 27-28; Ј. Илић, *Црква Богородице у Бистрици – Вољавиц*, ЗЛУ 6 (1970), 210-214; Николић, *Прилози истраживању живописа*, 86-88.

⁵⁹⁹ Радојчић, *Порџреши*, 28.

⁶⁰⁰ Светозар Радојчић не бележи ово изостављање Богородице, али истиче да су због „отцепљења” поворке посредника ктитори дошли у позицију да подносе модел непосредно Христу (*ibidem*). Заправо, у Драгутиновој капели тема посредништва није била потпуно потиснута већ је формулисана на нов начин. Тај нови, дискретнији вид истичања посредништва светих предака наставиће да живи кроз многе портретске целине и у време краља Милутина и краља Душана, када су у близини портрета српских владара приказивани њихови свети преци.

⁶⁰¹ О томе подробније *cf.* стр. 165-166 *infra*.

⁶⁰² Радојчић, *Порџреши*, 30-31.

⁶⁰³ *Ibidem*. Р. Николић је покушао да просторно раздвајање представа Немањића у Ариљу и „померање” владарских портрета из наоса у припрату објасни на основу неких догађаја из историје моравичке катедрале, али је то учинио на потпуно неприхватљив начин (*cf.* Николић, *Прилози истраживању средњовековних живописа и живописа*, 47).

⁶⁰⁴ Радојчић, *Порџреши*, 15-16, 20-21.

⁶⁰⁵ Идентификацију поменутог лика као светог Саве Српског, одавно прихваћену у науци, оспорио је недавно С. Петковић, *Представа светог Саве Јерусалимског у олтару њеке цркве Светих апостола*, Саопштења 29 (1997), 55-63.

српски архиепископ и његов наследник Арсеније приказани како врше обред проскомидије.⁶⁰⁶ Сопотанској Литургијској служби прикључени су у главном делу олтарског простора сва тројица дотадашњих поглавара српске цркве – Сава I, Арсеније и Сава II.⁶⁰⁷ Према претпоставци Сретена Петковића, у апсиди морачког параклиса Светог Стефана њима је још на првобитном слоју сликарства из XIII века био придружен и лик архиепископа Данила I.⁶⁰⁸ На тај начин показивао се континуитет у трајању националне цркве, али се истовремено потврђивало и њено недвосмислено припадништво литургијској саборности читаве православне екумене.⁶⁰⁹ Но, већ у Ариљу долази до нове промене места приказивања српских архијерејских ликова у програму живописа. Због пораста броја личности које су у међувремену столовале на српском архиепископском трону (све њих је било практично немогуће насликати крај чувених хришћанских отаца у апсиди храма), као и због жеље да се „архиепископски” низ прошири представама помесних епископа и јасније истакне пред очима верника, ликови српских архијереја премештени су у западни травеј наоса и у припрату.⁶¹⁰ Овакви низови ликова архиепископа и помесних епископа отада су били везани искључиво за сликарство српских катедралних седишта (Ариље, Богородица Љевишка у Призрену, Свети Петар у Бијелом Пољу, итд.). У епископским црквама они су одражавали древне традиције истицања континуитета у трајању најзначајнијих архијерејских седишта хришћанског света.⁶¹¹

На зидовима западног травеја моравичке катедрале ипак нису били приказани сви дотадашњи српски архиепископи. Изостављени су ликови Данила I, који је на чело српске цркве дошао по смрти Саве II, и Јакова, непосредног претходника тадашњег верског поглавара Јевстатија II. Према мишљењу Гордане Бабић, представа Данила I била је изостављена због тога што је овај архиепископ са „светитељског престола” био смењен „ради неке кривице”, како сведочи писац *Живописа краљева и архиепископа српских*, и да је стога осуђен на заборав, то јест да је у његовом случају примењен древни обичај *damnatio memoriae*.⁶¹² Не треба, међутим, губити из вида да је у „Даниловом зборнику” и овај архиепископ добио кратко житије у којем се каже да је он достојно управљао Христовом црквом и да се удостојио вечног живота.⁶¹³ Поменимо, такође, да је Данило I насликан како служи са неколицином поглавара српске цркве у апсиди параклиса Светог Стефана у Морачи, где је његова представа можда била „преписана” са првобитног слоја из XIII века.⁶¹⁴ Под утицајем *Живописа владара и архиепископа српских* насликан је Данило I и у оквиру *Лозе српских владара и архијереја* у славонском манастиру Ораховици 1594. године. На тој Лози он је означен као „четврти архиепископ”.⁶¹⁵ У Ариљу, као и у Богородици Љевишкој, представа Данила I била је изостављена вероватно због оскудице простора, малог значаја и чињенице да он никада није био канонизован, а не због осуде и затирања успомене. Сигурни смо, с друге стране, да је Гордана Бабић била потпуно у праву када је изостављање лика архиепископа Јакова довела у везу с околношћу да је моравичка катедрала осликана тек неколико година након архиепископове смрти и да његов култ средином деведесетих година XIII века још увек није могао бити изграђен.⁶¹⁶ Да је светитељски статус почивших српских архипастира у Ариљу имао важну улогу при уобличавању низа њихових представа, сведочи и то што је у натписима који их прате, уместо официјелне титуле „преосвећени”, на првом месту истакнута управо ознака светости.⁶¹⁷

На крају низа српских црквених достојанственика, помало издвојено на јужном делу западног зида, насликана су двојица актуелних архијереја – архиепископ Јевстатије II и моравички епископ Евсевије.

⁶⁰⁶ Пећка ипоскрипција, 51-54, 56, сл. 11, 38.

⁶⁰⁷ Живковић, *Сопотани*, 14-15.

⁶⁰⁸ Петковић (С.), *Зидна декорација параклиса св. Стефана*, 136, 146, сл. 6.

⁶⁰⁹ О томе види стр. 103, нап. 696 *infra*.

⁶¹⁰ Према Кристоферу Валтеру, управо у померању ликова локалних архијереја из олтара ка западним деловима храма треба препознати жељу да се истакне особити статус неке националне цркве и традиција њених епархија (Walter, *Portraits of local bishops*, 16, 17).

⁶¹¹ О тој традицији у Византији, на Западу и у Србији cf. Бабић, *Низови ипоскрипција*, 319-340, нарочито 335-340; Walter, *Portraits of local bishops*, 1-13. Наведеним примерима сабраним у поменутих студијама ваљало би придодати сведочанство и статуама три прва цариградска патријарха које је Константин Велики поставио једну до друге на престоничком форуму (cf. C. Mango, *The Art*, 16). Занимљи-

во је скренути пажњу и на праксу епископа Фараса у Нубији који су у току више векова били портретисани на зидовима своје саборне цркве (cf. S. Jakobielski, *Portraits of the Bishops of Faras*, in: *Nubian Studies. Proceedings of the Symposium for Nubian Studies*, ed. by J. M. Plumley, Cambridge 1978, 127-141).

⁶¹² Бабић, *Низови ипоскрипција*, 322.

⁶¹³ Данило II, *Живопис краљева и архиепископа српских*, ed. Ђ. Даничић, Загреб 1866, 275; *Данилови настављачи*, 123. О околностима под којима је Данило I могао бити смењен са српског архиепископског трона cf. М. Антоновић, *О узроцима смењивања жичког архиепископа Данила I*, ЗРВИ 34 (1995), 107-114.

⁶¹⁴ Петковић (С.), *Зидна декорација параклиса св. Стефана*, 136, 146, сл. 6.

⁶¹⁵ Р. Грујић, *Спирити манастира Ораховице*, Београд 1939, 27-33.

⁶¹⁶ Бабић, *Низови ипоскрипција*, 323.

⁶¹⁷ Ibidem.

Најзаслужнији за непосредни надзор осликавања цркве, епископ Евсевије је, уз самог ктитора, свакако имао кључни утицај на избор и распоред тема у својој катедрали. Не треба стога да чуди што је његов портрет добио изузетно угледно место крај живог поглавара српске цркве, а међу најзначајнијим српским светитељима. Успомена на двојицу његових непосредних претходника обележена је представама у припрати, о којима ће касније бити нешто више речи. Ликови осталих моравичких епископа нису сликани, као што се ни у Богородици Љевишкој није нашло места за представе неколицине најстаријих поглавара Призренске епархије.⁶¹⁸

Разматрајући идејни смисао низова архијерејских портрета и представа у старом српском сликарству, Гордана Бабић је дошла до закључка да су они настали из потребе да се покаже трајност, а тиме и утемељеност аутокефалне српске црквене организације.⁶¹⁹ Када је само Ариље у питању, иста ауторка с правом закључује да „низ портрета не указује само на дугогодишње постојање српске аутокефалне архиепископије, већ и на њен углед”, пошто се „већина њених вођа прославила примерним животом и многим чудима”. Тиме им је „светитељска ореола била обезбеђена и углед трајно загарантован”.⁶²⁰ Низови портрета светих српских архиепископа пружали су, дакле, добре аргументе свакоме ко је на основу трајности и светитељског ауторитета српске црквене организације желео да покаже оправданост њеног постојања. Ту оправданост требало је итекако доказивати, пошто је аутокефалност српске цркве била озбиљно оспоравана у првим деценијама XIII века од охридског архиепископа Димитрија Хоматијана, а седамдесетих година истог столећа од самог византијског цара Михаила VIII Палеолога.⁶²¹

Недавно је, међутим, Војислав Ј. Ђурић довео у питање оправданост тумачења низова архијерејских представа као засебне појаве. Сматрајући да се такви низови у српским и византијским храмовима никада, или скоро никада, нису јављали самостално већ у програмској вези са портретима владара, поменути истраживач настојао је да покаже како је између две групе представа постојала чврста идејна веза која је осмишљавала и оправдавала њихову појаву. Програмски обједињени низови портрета световних владара и црквених поглавара требало је, наводно, да илуструју темељну идеју византијске и српске политичке филозофије – симфонију цркве и државе, то јест духовне и световне власти.⁶²² Иако из много разлога морамо да останемо уздржани према наведеним становиштима В. Ј. Ђурића, на овом месту се не можемо упуштати у подробније разматрање читавог низа сложених питања која је својим тезама покренуо истакнути истраживач. Ограничићемо се, стога, на покушај да његове основне закључке проверимо на примеру портретских низова у моравичкој катедрали.

Пођимо најпре од запажања да у ариљском наосу Немањићи нису приказани као владари, већ као испосници у великосхимничкој ризи, скрушених молитвених ставова и гестова, са својим монашким именима истакнутим на почетку натписа. Након тог запажања нужно се намеће питање: зар су ликови оних што су на ариљским фрескама узвеличани, јер су се одрекли овоземаљске власти и обрели у окриљу монаштва, заиста требало да послуже као „слика” врховне световне власти, постављена наспрам низа архијерејских представа који би симболизовао црквену власт? Нама се чини сасвим изгледним да се при било каквом представљању византијског учења о симфонији двеју власти, у улози главних представника „царске” идеје не би могли појавити ликови „владара монаха”, оних што су одбацили краљевску власт и потчинили се црквеној јерархији. Учење о симфонији⁶²³ подразумевало је остварење идеала садејства и хармоничног деловања световне и духовне власти у различитим доменима људског живота, а не њихо-

⁶¹⁸ О представама епископа у Призрену cf. Бабић, *Низови иорирејша*, 324–327.

⁶¹⁹ Бабић, *Низови иорирејша*, 321, 323, 339–340. Cf. et Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 62–64.

⁶²⁰ Бабић, *Низови иорирејша*, 323.

⁶²¹ За историјски контекст и суштину ових оспоравања cf. С. М. Ђирковић, *Православна црква у средњовековној српској држави*, in: *Српска православна црква 1219–1969. Споменица 750-годишњици аутокефалности*, Београд 1969, 40; Б. Ферјанчић, *Аутокефалност Српске цркве и Охридска архиепископија*, in: *Сава Немањић – Свети Сава*, 65–72; Д. Богдановић, in: *Историја српског народа*, 320–321; С. Ђирковић, in: *ibidem*, 354; Ј. Мејендорф, *Свети Сава, Охрид и Српска Црква*, Богословље XXXV (XLIX), св. 1–2, (1991), 86–89; Калић, *Српски државни сабори у Расу*, 30–31.

⁶²² Ђурић, *La symphonie*, 203–210, 217–223.

⁶²³ О византијском учењу о симфонији царства и свештенства које прихватају и православни словенски народи cf. Сокољскиј, *О карактеру и значењу Еуанагоги*, 28–54; Вернадскиј, *Византијскија ученија о аласији царя и иаириарха*, 152; С. Тронцов, *Црквено-политичка идеологија Свјатославске Крмчије и Власијарева Синијагме*, Глас САН 212 (1953), 155–202; S. Šarčić, *Pravne i političke ideje u istočnom rimskom carstvu*, Beograd 1984, 135–262; D. Bogdanović, *Politička filozofija srednjovekovne Srbije. Mogućnosti jednog istraživanja*, Filozofske studije XVI (Beograd 1988), 10–11; М. М. Петровић, *Савласје или „симфонија између цркве и државе у Србији за време кнеза Лазара*, in: *idem*, *О Законоправили или Номоканону свјетог Сава*, Београд 1990, 73–98. Кратак преглед развоја идеје и праксе „дијархије” цара и патријарха у Византији дао је Острогорски, *Однос цркве и државе у Византији*, 224–237.

во стапање и негирање као релативно одељених, односно „паралелних” моћи.⁶²⁴ Посебан значај за правилно разумевање идејног смисла који стоји у основи ариљских портретских целина има питање односа између ликова актуелних српских владара и архиепископа Јевстатија II. Најодговорнији за остваривање идеала симфоније „царства” и „свештенства” били су, према схватањима Византинаца, управо василевс и црквени поглавар. Они су у највећој мери ово јединство и оличавали. Господ Исус Христос јавља се као Врховни законодавац, судија и управитељ црквено-државног организма, док цар и патријарх имају улогу његових органа и представника на земљи.⁶²⁵ Требало је да се њих двојица у савршеној слози старају о сагласју унутар државно-црквеног организма ради општег благостања поданика. При томе је први управљао државом по законима, а други црквом на основу канона.⁶²⁶ У оквиру ликовне илустрација учења о симфонији двеју власти у једној српској цркви очекивало би се, због тог разлога, најнепосредније програмско повезивање портрета актуелног краља и архиепископа. Такво решење било би у потпуном складу и с илустрацијама идеје о симфонији у самој византијској уметности.⁶²⁷ У Ариљу, међутим, не само да слична програмска и идејна веза између портрета краља Милутина и Драгутина, с једне стране, и лика архиепископа Јевстатија, с друге, није назначена него су њихове представе потпуно одвојене и насликане у двама различитим просторијама. Творцу ариљског иконографског програма било је, очигледно, важније да програмски обједини портрете српског архиепископа и моравичког епископа него да успостави идејну везу између представа врховног световног и врховног верског поглавара у држави. Када су се средином XIV века, пред освит проглашења српског царства и патријаршије, у живопису српских храмова заиста појавиле ликовне целине које су величале јединство и усаглашеност световне и духовне власти, оне су се заснивале управо на заједничком приказивању портрета државног господара – краља, односно цара Душана – и црквених поглавара – српског архиепископа Јоаникија II или охридског архиепископа Николе.⁶²⁸

Тези о симфонији царства и свештенства, као идеји која је наткрилила српске историјске представе у западном делу Ариља, не противречи само иконографија ликова бивших владара и одељеност портрета актуелних српских краља од представа српских архиепископа. Та теза је у несагласју и са одељеношћу ликова владалачких предака – Немањића монаха – од краљевских портрета у припрати. Иако се портрети владара у нартексу на извештан начин идејно надовезују на портретску скупину у наосу, као што се сликарство припрате уопште надовезује на тематски програм главног дела цркве, они ипак не чине јединствену програмску и иконографску целину са поворком замонашених Немањића. Подсетимо на овом месту да је још Светозар Радојчић тумачио портрете и представе из ариљског наоса и припрате као два различита „циклуса портрета” или „две потпуно самосталне целине”.⁶²⁹ Насупрот њему, Николај Љвович Окуњев испрва је све ове портрете видео као јединствену „процесију”, из које је искључио само ликове светог Симеона и синова краља Драгутина.⁶³⁰ Нешто касније руски истраживач у знатној мери мења своје мишљење и закључује како портрети владара у припрати „образују једну у себе затворену композицију, само смисаоно повезану с првом групом портрета представника старијег покољења”.⁶³¹ Портрете у припрати као засебну целину видели су, такође, Мирјана Ђоровић-Љубинковић и Иван М. Ђорђевић.⁶³² Мада су у новије време била изношена и сасвим другачија мишљења,⁶³³ сигурни смо да у прилог тумачењу поменутих истраживача говоре многи програмски и иконографски детаљи.

У односу на ликовне предака у наосу, портрети краља Милутина и Драгутина и краљице Кателине представљају засебну и „затворену” иконографску јединицу не само зато што су смештени у пуним зидом

⁶²⁴ О томе да Епанагога, као и старији законски споменници који говоре о симфонији, не допушта могућност обједињавања и стапања двеју власти у некој овоземаљској личности cf. Grabar, *L'empereur*, 175-176.

⁶²⁵ Cf. Сокољскій, *О карактеру и значењу Епанагоги*, 33; Вернадскій, *Византијскія ученія о властии царя и патриарха*, 154.

⁶²⁶ Према Епанагоги, том кључном тексту за разумевање учења о симфонији, држава се, слично човечјем телу, састоји из делова и чланова од којих су најважнији и најнеопходнији цар и патријарх, па зато мир и благостање поданика зависе од једномишља и сагласја царске и патријаршијске власти (Сокољскій, *О карактеру и значењу Епанагоги*, 29).

⁶²⁷ *Anthologie grecque*, Part. I: *Anthologie Palatine*, Tome I (Livres I-IV), Texte établi et traduit par P. Waltz, Paris 1960², 106, p. 41; P. G., t. 120,

col. 1183; Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, 211; В. Н. Лазарев, *Византийская живопись*, Москва 1971, 96; A. Pertusi, *Insigne del potere sovra-no e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza Bizantina*, in: *Simboli e simbologia nell'alto medioevo*, II, Spoleto 1976, 542-543.

⁶²⁸ Војводић, *Портиреји*, 293-294; Djurić, *La symphonie*, 210-214.

⁶²⁹ Радојчић, *Портиреји*, 30.

⁶³⁰ Cf. Окуњев, *Портиреји*, 82, 84-85.

⁶³¹ Окуњев, *Ариље*, 238.

⁶³² М. Ђоровић-Љубинковић, *Уз проблем иконографије српских светитеља Симеона и Саве*, Старица, к. с. 7-8 (1956-1957), 79; Ђорђевић, *О портиреји у Ариљу*, 139.

⁶³³ Cf. Djurić, *La symphonie*, 207 (који се углавном враћа на првобитна тумачења Н. Л. Окуњева); Тодић, *Српске фреске с краја XIII*

Таб. XXIV

одвојену просторију припрате већ и зато што се јасно издвајају ставовима и гестовима, а окупљени су око засебног идејног средишта. За разлику од Немањића монаха у наосу, Немањићи владари у припрати стоје фронтално и усмерени су ка полуфигури Христа насликаној при врху композиције. Господу се приноси образ храма уз посредништво светитеља патрона, приказаног на јужном делу источног зида припрате.⁶³⁴ Такво иконографско решење ктиторске композиције, с умањеним ликом светитеља или Спаситеља „даропримца” приказаног изнад фронтално постављених „дародаваца”, било је добро познато византијској уметности доба Палеолога. Оно је веома често примењивано и у Србији током XIV века. Нема због тога места претпоставци да краљ Драгутин приноси „модел цркве” фигури Христа којој се молитвено обраћају Немањићи монаси – фигури насликаној у суседној просторији.⁶³⁵ Чини се, напротив, сасвим очевидним да ктиторска композиција у припрати није била замишљена као представа која иконографски комуницира с ликовима предака из наоса. О томе да се она не може схватити као иконографски „продужетак” генеалошког низа из наоса сведочи и распоред владарских ликова на њој. Према генеалошко-хронолошкој логици поворке из наоса, распоред представа краљева Милутина и Драгутина на јужном зиду припрате морао би бити обрнут. Уосталом, како смо већ приметили, лик краљице Јелене приказан на крају низа Немањића монаха на јужном зиду наоса, као ни портрет краљице Катељине у припрати, није могао бити укључен у неку континуирану поворку светих српских владара и њихових наследника. Значај за разматрање покренутог питања има и околност да у Ариљу није показано настојање да се успостави иконографска логика „продужених” низова ни у случају представа српских архијереја. Распоређивање њихових ликова у наосу започето је на источној страни северног зида западног травеја, да би било окончано портретом ондашњег моравичког епископа Јевсевија, на јужном крају западног зида. У припрати су се, насупрот било каквом хронолошком начелу, нашле представе које се односе на двојицу Јевсевијевих претходника. Оне су насликане на северном зиду нартекса, дакле у потпуном просторном дисконтинуитету у односу на лик актуелног епископа.

Укажимо, најзад, на чињеницу да поворка монаха Немањића и низ српских архијереја не чине пандане ни у иконографском (ставови тела и гестови) ни у програмском смислу. Поред појаве ликова локалних епископа, логику двеју одвојених група фигура које би оличавале врховну световну и духовну власт, истичући идеју симфоније, нарушава и представа светог Симеона, насликана на северозападном пиластру. Лик родоначелника династије, најзначајнијег светитеља и најугледнијег монаха међу Немањићима нашао се тако, бар формално, на почетку низа архијерејских представа. Ослањајући се на нека старија схватања оваквог места Немањиног портрета у Ариљу,⁶³⁶ Војислав Ј. Ђурић је разрадио тезу о томе да је свети Симеон, „родоначелник владајуће династије и ‘зачетник’ српског монаштва”, приказан у Ариљу као „заступник двеју власти пред Христом, од кога су оне проистицале”.⁶³⁷ Остаје, при том, сасвим нејасно како се свети Симеон, ма колико био сматран „зачетником” српског монаштва, могао јавити у улози заступника власти црквене јерархије којој никада није припадао. Поставља се, затим, питање о каквој би то „симфонији” могло бити говора ако би се две власти сустицале у ауторитету једне личности.⁶³⁸ Прихватање наведене тезе отежава и чињеница да се насликани српски архијереји својим гестовима не придружују молитви родоначелника династије Немањића. Верујемо, стога, да су за издвајање представе

века, 74. У својој најновијој књизи Бранислав Тодић је понудио знатно измењено тумачење ариљских портрета (cf. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 36–37).

⁶³⁴ О томе детаљније на стр. 167–171 *infra*.

⁶³⁵ Такву претпоставку изнео је Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 74.

⁶³⁶ Cf. Окуневъ, *Портреты*, 84–85; Радојчић, *Портреты*, 31; Окуневъ, *Ариље*, 239.

⁶³⁷ Djurić, *La symphonie*, 207. Слично схватање заступа и Бранислав Тодић, који истиче да је распоређивање ликова српских архијереја у Ариљу „неуобичајено за средњовековну уметност (здесьна налево), како би се лик св. Саве нашао до св. Симеона Немање, који, обраћајући се Христу, њему препоручује не само своје наследнике већ, истовремено, и предводнике Српске цркве” (Тодић, *Рейзеништински портрети светог Саве*, 233). Оваква аргументација је, међутим, неодржива. У најнижој зони живописа тематски распоред се није ишчитавао слева надесно већ од истока ка

западу, па су се ликови светитеља или портрети историјских личности на северном зиду храмова и других црквених грађевина низали управо здесна налево. Када су српски портрети XIII века у питању cf. Радојчић, *Портреты*, 15, 20–21; В. Ј. Ђурић, *Портреты на кайији Ситуденице*, in: *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969, 106.

⁶³⁸ Cf. нап. 139 *supra*. Истина је да су у Византији у појединим епохама преовладавале идеје о световном владару као Pontifex Maximus-у или „спољњем епископу”, односно као врховном поглавару који има изразиту власт и у сфери духовног. Но, управо против таквих схватања, која се, наравно, нису никако могла односити на замонашеног владара, била је и усмерена мисао о симфонији двеју власти при управљању релативно одељеним доменима црквено-државног организма. Cf. Вернадский, *Византийские учения о власти царя и патриарха*, 144–149; Острогорский, *Однос церкви и державы в Византии*, 226–227, 231–233; Ж. Дагрон, *Цар и иеросвештеник. Ситудия о византийском „цезаропапизму”*, Београд 2001, 266–274, 348–361.

светог Симеона на северозападни пиластар постојали неки други разлози, који су били последица колико идејних толико и практичних императива. На необично место Немањиног лика у програму најниже зоне западног травеја у знатнијој мери морао је утицати недостатак простора. То је добро схватио још Николај Окуњев.⁶³⁹ Да бисмо објаснили сву сложеност проблема пред којим су се нашли ариљски сликари, пажњу ћемо усмерити најпре ка средишњој представи овог дела храма – фигури Исуса Христа. Она је у оквиру деизисних целина организованих у попречној оси православних храмова током средњег века сликана по правилу на стубовима или пиластрима на јужној страни цркве. Пошто је у Ариљу поштован тај обичај, уз Спаситељев лик било је немогуће уклопити представе Немањића а да се битније не наруши логика низова портрета. Ако би, рецимо, Симеон Немања био насликан на челу поворке са јужног зида, лик краљице Јелене морао би се наћи на западном зиду окренут леђима портрету моравичког епископа Евсевија. То би, само по себи, представљало незграпно решење, а подразумевало би и раздвајање портрета оновременог српског архиепископа и моравичког епископа. Много једноставније и смисленије било је издвојити лик родоначелника династије на северозападни пиластар. Такво решење потпуно је саображено слици Деизиса, па се Немањино „моленије” пред Христом, у западном делу ариљског наоса, јавило као одјек Богородичиног заступништва пред Господом, приказаног на источном пару пиластара, крај иконостаса.⁶⁴⁰ Ка таквом распоређивању портрета у западном травеју Ариља водила су и искуства из Драгутинове капеле, где се Немањићи молитвено обраћају Христу прилазећи му са обе стране.

Поворка Немањића монаха и низ ликова српских архијереја у западном травеју моравичке катедрале засебно сведоче о трајности, утемељености и светости српске династије и српске црквене организације. Неговање и припремање култова светих владара, готово непознато у Византији, а раширено на средњовековном Западу, нашло је веома погодно тле у Србији још почетком XIII века. Након родоначелника династије светог Симеона Немање, који се пред крај живота одрекао власти и замонашио, постајући беспрекорни молитељ за властито избављење, али и за спасење својих потомака и читавог отачаства, међу светитеље су убрајани и његови наследници. Иако је тај процес каткад текао прилично споро (Стефан Првовенчани), а у неким случајевима никада није био доведен до краја (Урош I), у српској средњовековној средини запажа се нарочито старање о зачецима и развоју култа замонашених српских владара. Зато су почивши краљеви-монаси крај представа у зидном сликарству понекад били означавани као „свети”, рецимо у Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима, Ариљу, Грачаници или спољашњој припрати Сопоћана,⁶⁴¹ а слична појава може се запазити и у писаним споменицима друге врсте.⁶⁴² После смрти свога супруга краља Уроша, „уским” монашким путем закорачила је и краљица Јелена. Већ у другој деценији XIV века она је поштована као блажена, јер јој се тело такође показало нетљеним.⁶⁴³ Такво „објављивање” светих предака сматрано је Божијом благодаћу и водило је до свести о светородности династије, идеји са значајном религиозно-политичком димензијом. Светитељство предака пружало је снажну моралну и идеолошку потпору актуелном српском владару, сведочећи о небеском легитимитету његове власти, произашле из династичког континуитета и богоугодности читаве владарске породице. Српски краљ показивао се, дакле, као изданаك лозе праведника, сличне лози изабраног народа која је од старозаветног Авраама, преко цара Давида, водила до самог Христа.⁶⁴⁴ Златним светачким ореолом била је наткриљена и српска аутокефална црква. Од њеног првог поглавара, светог Саве, готово сви српски архиепископи прославили су се светошћу, што је указивало на богооправданост постојања ове црквене организације и сведочило о њеном изузетном значају. Низ светих српских архијереја стицао је временом све веће поштовање. Тако се, рецимо, већ у санкцијама неких српских повеља с почетка XIV века прети „завезањем” од 318 светих отаца никејских и светитељ наших сави и арсенија, сави и

⁶³⁹ Окуњев, *Портрети*, 84.

⁶⁴⁰ Cf. Djordjević – Marković, *On the Dialogue Relationship*, 42.

⁶⁴¹ Радојчић, *Портрети*, 27 (натписи уз портрете краљева Драгутина и Милутина), 44; Живковић, *Сопоћани*, 38.

⁶⁴² О зачецима култа Стефана Првовенчаног у XIII веку сведочи и то што је овај српски владар назван светим у повељама краља Уроша I манастиру Светог Петра на Лиму и Богородице у Стону, односно у ктиторском натпису у Бојани из 1259. године, или у Теодосијевом Житију светог Саве (cf. *Actes de Chilandar*, 378; *Писах и њошисах*, 61; Л. Павловић, *Кулинови лица код Срба и Македонаца*, Смед-

рево 1965, 52, 56). Када је у питању светитељство Уроша I, може се приметити да 1286. године писар Драгоман у једном рукопису Библиотеке Салтикова-Шчедрина (Гиљфердинг 32, л. 161-162) велича краља Милутина као „сина светог краља Уроша” (*Благо манасиѝра Сѝуденице*, Галерија САНУ 63, Београд 1988, сл. на стр. 172).

⁶⁴³ Поповић, *Српски владарски гроб*, 83. На постхумним портретима у Грачаници и спољашњој припрати Сопоћана краљица Јелена означена је као света (cf. Радојчић, *Портрети*, 44; Живковић, *Сопоћани*, 38).

⁶⁴⁴ О овим схватањима cf. подробније стр. 110-113 *infra*.

ианикиа и еустадиа и јакова и еустадиа.⁶⁴⁵ Нашавши се у Ариљу, стицајем околности, крај представа припадника светородне династије, јер у питању је истовремено био катедрални храм моравичких епископа и задужбина једног Немањића, ликови архијереја светошћу озарене националне цркве могли су, стога, лако да допуне мисао о српском народу као изабрању Божијем. Сликаство Ариља сведочио је, чини се, у вишој идејној равни, да то „ново изабрање”, попут „старог Израиља”, није било узрасло пред Богом само царсѣвом него и свешћенсѣвом. Упутно је тим поводом подсетити се Теодосијеве Службе свешћом Сави. У њој се први српски архиепископ упоређује са свештеницима јудејског народа: „Као Самуил Израиљу, ти свему роду свом судија и свештеник и помазатељ царевима од Бога постави се.”⁶⁴⁶ Колико је мисао о српском народу као „изабрању Божијем” била важна творцима ариљског иконографског програма јасније ће показати разматрање тематског програма припрате.

ТЕМЕ У ПРИПРАТИ

Иако је зидно сликарство припрате ариљског храма творило јединствену идејну целину са живописом наоса, у програмском па и иконографском смислу, оно представља заокружен и у виду засебне јединице осмишљен ансамбл. Чак и теме које су се непосредније надовезивале на програм остварен у наосу биле су чврсто уткане у тематско поглавље сликарства припрате. Свој пуни смисао оне су добијале тек у дијалогу са осталим, осмишљено распоређеним и пробраним, али за нартексе византијских храмова мање-више уобичајеним циклусима представа. На затварање тематског круга ариљске припрате утицала су, дакле, бар у основи решења присутна у нартексима и другим приступним постројењима старијих цркава православног света. Нарочито је лако уочљива блискост с решењима из српских храмова XIII века, посебно са припратом Сопоћана, где се среће не само сличан или аналоган избор тема већ се распознају и исте основне идеје које их прожимају и обједињују у сублимиране исказе. У односу на Сопоћане, у ариљском нартексу је због сведености простора дошло до извесног сажимања програма, па је управо стога вишеслојна симболика одабраних тема била више изражена, а њихова многострука повезаност постала јаснија и убедљивија.⁶⁴⁷

Сводове и највише зоне северног, источног и јужног зида ариљске припрате заузимале су сцене *Седм васељенских сабора* (сх. 1, 2, бр. XIX-XXV). У другој зони јужног зида њима је придружена *Визија свешћог Пејтра Александријског* (сх. 1, бр. XXVI), а на северном представа једног српског црквеног синода – *Сабора „свешћог Симеона Немање краља”* (сх. 2, бр. XXVII). У истој зони на источном зиду насликане су три сцене циклуса *Жрѣве Авраамове* (сх. 1, 2, бр. XXIX), док је готово читаву површину наспрамног, западног зида покривала монументална представа *Лозе Јесејеве* (сх. 1, 2, бр. XXX). На јужном зиду, у најнижој зони, нашла се ктиторска композиција с ликовима краљева Милутина и Драгутина и краљице Кателине (сх. 1, бр. 128-131). Идејну целину с том композицијом чинили су, несумњиво, представа светог Ахилија, насликана на јужном делу западног зида (сх. 1, бр. 127), и портрети Драгутинових синова Владислава и Урошица на северној страни западног зида (сх. 2, бр. 133-134). Као пандан лику светог Ахилија насликана је на северној страни источног зида представа арханђела Михаила (сх. 2, бр. 125). У најнижој зони северног зида, изнад гроба моравичког епископа Меркурија, место су добиле сцена успења овог моравичког архијереја и представа епископа Герасима (сх. 2, бр. XXVIII, 136). Програму припрате припадало је и неколико светитељских попрсја (сх. 1-2, бр. 121-124), међу којима се издваја лик светог Евстатија Плакиде, постављен у лунету улаза у припрату (сх. 1, 2, бр. 132). Над пролазом у

⁶⁴⁵ *Actes de Chilandar*, 417 (фалсификована сводна повеља краља Милутина Хиландару). У потврдној повељи краљу Милутину за пирг Хрусију архиепископ Сава III (1309-1316) закљиче: ... *молитвами господина и свештитаи нашего крѣ саваи и свѣтаго арьсѣнина, савы, иваникиа, иустадиа и иакова и иустадиа вѣтораго...* (ibidem, 414). О овим повељама cf. Д. Синдик, *Српска средњовековна акѣа у манастиру Хиландару*, ХЗ 10 (1998), 27, 117-119, 123.

⁶⁴⁶ Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, 177. Занимљиво је такође Теодосијево поређење светог Саве са духовним поглаварем

Јудеја: „Арону подобна, Саву светитеља усхваљимо, што уста постаде кроткоме оцу својему који безмолвијем уђе у виђење богосазнања, и не кип телета но животога Бога лик људима показа” (ibidem, 143). Свети Сава који је, као „вожд на добру веру” и „законодавац”, „привео Господу нов народ”, пореди се код наших старих писаца и са Мојсијем (cf. Благојевић, *О националним и државним интересима*, 20, 26; idem, *Архиепископ Сава – вожд оѣачасѣва*, in: *Свешћи Сава у српској исѣији и ѣрадицији*, 65).

⁶⁴⁷ Voјvodić, *Encountering Byzantine and Serbian Traditions*, 5.

наос некада се налазила Христова допојасна представа, од које су се очували само делови натписа (сх. 1, 2, бр. 126).

Као што смо већ поменули, већина побројаних тема приказивана је прилично често у периферним просторима црква позновизантијског света. Сведочанства о представљању циклуса Седам васељенских сабора у припратама храмова из постиконокластичке епохе јављају се већ од прве половине XII века, да би њихов број у другој половини XIII столећа почео полако да расте. Најстарији пример сачуван је у живопису грузијске цркве у Гелати (1125-1130).⁶⁴⁸ Следе базилика Христовог Рођења у Витлејему (1169),⁶⁴⁹ црква Светог Николе у Мири (касни XII век),⁶⁵⁰ вероватно Морача,⁶⁵¹ а затим и Сопоћани,⁶⁵² Градац,⁶⁵³ Богородица Влахерна код Арте,⁶⁵⁴ Ариље и митрополијска црква Светог Димитрија у Мистри.⁶⁵⁵ Током XIV века приказивање циклуса Васељенских сабора у нартексима још је учесталија појава. Чини се сасвим извесним да на уобличавање тог циклуса и на његову везаност за простор припрате нису пресудно утицали богослужбени разлози, иако се у науци понекад износе другачија мишљења.⁶⁵⁶ Током средњег века празновање Васељенских сабора углавном није вршено у оквиру светковина које су обједињавале успомене на већи број синода, као што је то било касније. Заправо, вршен је помен светих отаца који су учествовали у доношењу саборских одлука, а не помен самих сабора. За годишњу успомену отаца сваког сабора био је одређен засебан дан празновања, и то делом у оквиру циклуса непокретних, а делом у оквиру циклуса покретних празника. Додуше, у појединим епохама долазило је до груписања прославе одређеног броја сабора, али готово никада синаксарски није било обједињено прослављање свих Седам васељенских синода. У сваком случају, током зрелог средњег века, а нарочито средњовизантијског периода, када је стваран циклус, оци сваког сабора имали су посебан помен.⁶⁵⁷ Није без значаја ни чињеница да ти помени нису заузимали истакнутије место у синаксарима. Обично се само помен 318 отаца Првог васељенског сабора налазио на челу листе за дан када су слављени (7, 26, 28. или 29. мај), док су помени отаца других Васељенских сабора добијали мање утледне позиције на тим листама (3, 4. или 5. по реду). Дешавало се, при том, да у сачуваним преписима важних типика, какав је био типик Велике цркве у Цариграду, буду изостављени помени Другог (Цариградског) или Трећег (Ефеског) синода,⁶⁵⁸ који су редовно приказивани у оквиру монументалних циклуса Васељенских сабора. И у неким репрезентативним менолозима евоцирана је успомена само на оне појединих екуменских синода.⁶⁵⁹ С друге стране, најзначајнији и богослужбено најсвечанији саборски помен, везан за синод из 843. године, а слављен у Недељу православља,⁶⁶⁰ није био илустрован у оквиру поменутог циклуса током византијског периода. Представа Тријумфа ортодоксије прикључивана је циклусу Васељенских сабора само у неким знатно познијим споменицима, рецимо, на фасади цркве Светог Созомена у селу Галата на Кипру (1513).⁶⁶¹ Претпоставља се, ипак, да је Синодик православља и у наведеном случају могао послужити тек као допунски литерарни извор.⁶⁶² Та околност истовремено је и један од најубедљивијих разлога за одбацивање домишљања о томе да је истицање слика Васељенских сабора у средњем веку било надахнуто прослављањем Недеље православља.⁶⁶³ Важно је истаћи да су у оквиру служби поменутом празнику читани ороси само три Васељенска сабора, уз оросе неких других синода, какав је био сабор патријарха

⁶⁴⁸ Т. Вирсаладзе, *Фрагменты древней фресковой росписи главного гелатского храма*, *Art Georgia* 5 (Тбилиси 1959), 163-203; Гелати, 18; Eastmond, *Royal Imagery*, 62-67, fig. 39-41, pl. IX.

⁶⁴⁹ Kühnel, *Die Konzilsdarstellungen*, 86-107 (са свом старијом литературом).

⁶⁵⁰ Walter, *L'iconographie des conciles*, 119-120.

⁶⁵¹ Петковић (С.), *Морача*, 46.

⁶⁵² Ђурић, *Сопоћани*, 75, 123; Живковић, *Сопоћани*, 25.

⁶⁵³ Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6 н. 29; Ђурић, *Византијске фреске*, 41.

⁶⁵⁴ М. Acheimastou-Potamianou, *The byzantine wall paintings of Vlacherna Monastery (Area of Arta)*, in: *Actes du Xe CIEB*, II, A, Athènes 1981, 3-4, fig. 10.

⁶⁵⁵ Dufrenne, *Mistra*, 8, Sch. VI a, b. Неде у трећој четвртини XIII века насликан је циклус Васељенских сабора и у трпезарији манастира Светог Јована Богослова на Патмосу (cf. Kollias, *Patmos*, 26, fig. 26).

⁶⁵⁶ Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique*, 45; eadem, *Mistra*, 59 (где је ова теза знатно ублажена); Todić, *L'influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Sopoćani*, 52-53.

⁶⁵⁷ Cf. Syn. CP, col. 1167-1168 (Index nominum); Salaville, *La fête du concile de Nicée*, 445-464; Мошин, *Сербская редакция Синодика, Анализ индексного*, 325-326.

⁶⁵⁸ Дмитријевскиј, *Описание*, I, 92-93; Мошин, *Сербская редакция Синодика, Анализ индексного*, 325-326; Mateos, *Le Typicon*, II, 261 (увид на основу индекса).

⁶⁵⁹ P.G., t. 117, col. 104 D - 105 A, 480 C-D, 544 D - 545 A, 560 A-C; Walter, *L'iconographie des conciles*, 159, 265-266. Слично је било и у већини других синаксара у којима је обично изостајао помен једног или више Васељенских сабора. Cf. преглед који доноси Деле, на основу индекса (Syn. CP, col. 1167-1168).

⁶⁶⁰ Мошин, *Сербская редакция Синодика, Анализ индексного*, passim; Gouillard, *Le synodikon de l'Orthodoxie*, passim.

⁶⁶¹ *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, ed. D. Buckton, London 1994, 130 (R. Cormack); *The „Painter's Manual“*, 64-65.

⁶⁶² Walter, *The Names of the Council Fathers*, 189, 204.

⁶⁶³ За ту претпоставку cf. Todić, *L'influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Sopoćani*, 52-53.

Мине из 536. године,⁶⁶⁴ који никада нису били илустровани у византијској уметности. О скромном значају синаксарске успомене на свете оце Васељенских сабора сведоче и средњовековни монументални сликани менолози.⁶⁶⁵ У њима се само по изузетку појављују представе отаца најзначајнијих синода, и то у иконографској варијанти сасвим различитој од оне особене за сцене циклуса Седам васељенских сабора.⁶⁶⁶

Из свега наведеног прилично јасно произлази закључак да сама богослужбена пракса није могла значајније утицати на обједињавање успомена на Васељенске синоде и на стварање јединственог циклуса њихових представа. О томе сведочи и чињеница да су представе сабора редовно биле организоване у свом историјском поретку, а не на основу хронологије годишњег циклуса празника, и да нису пронађене било какве прихватљиве потврде да је текст натписа који их прате преузима из богослужбених списа.⁶⁶⁷ Неки други списи, канонско-правног и поучног карактера, попут *Номоканона* или списка *Synopsis de synodis*, у којима су кратки састави са свим важнијим подацима о седам Васељенских сабора били окупљени на једном месту и поређани у историјском низу одржавања синода,⁶⁶⁸ пружају знатно ближу паралелу поступку средњовековних сликара у стварању циклуса Васељенских сабора. Иако треба допустити могућност да је придруживање појединих сцена овом циклусу, попут *Визије светог Пејтра Александријског* или *Чуда светог Јефимије на сабору у Халкидону*, у извесној мери било подстакнуто и „литургијским” текстовима,⁶⁶⁹ чини се вероватнијим да богослужење ни ту није имало пресудну улогу.⁶⁷⁰ У исто време, могло би се закључити с приличном сигурношћу да је прикључивање циклусу низа представа великих помесних сабора, као у базилици Рођења у Витлејему, или укључивање у циклус локалних, националних сабора у српским споменицима налазило извор такође ван сфере богослужења. Неки аутори су, ипак, и по том питању били другачијег става. Тако Бранислав Тодић аналогичну представљању српских локалних сабора покушава да нађе у „појави елемената типичних за неке локалне Цркве” у оквиру Синодика православља.⁶⁷¹ У словенским, па и српским редакцијама Синодика нема, међутим, помена о неким домаћим саборима, већ се многољетствима византијским царевима, царицама и патријарсима само придружују многољетства упућена српским архијерејима, владарима и њиховим потомцима. Уосталом, у уметности Византије, односно Грузије, Бугарске, Русије и румунских земаља, није познат ни један пример прикључивања неког познијег локалног сабора циклусу Васељенских синода, мада је тамо, једнако као у Србији, у богослужбеној употреби био помињани Синодик.

Као што није пресудно утицала на уобличавање циклуса Васељенских сабора, богослужбена пракса није потакла ни његово смештање у простор припрате. Годишњи помени Васељенских сабора, па и синода из 843, углавном су били везани за оне делове дневног циклуса служби, или саме литургије, који су вршени у централном делу храма. При том су ороси или, како су средњовековни Срби говорили, *зайоведи* сабора, као и други кључни делови тих богослужења, читани с црквеног амвона.⁶⁷² Пут који води до разумевања стварања циклуса представа највећих хришћанских синода и његовог смештања у периферне просторе цркве, најчешће у припрату, има сасвим другачије усмерење. Он нас одводи у преиконкластичка времена и у доба борби за култ икона, када су обједињене слике дотада одржаних

⁶⁶⁴ Cf. Мошин, *Сербская редакция Синодика, Анализ текстов*, 319-329; *Тексты*, 279, 306, 314, 320, 331.

⁶⁶⁵ Cf. П. Мијовић, *Менолог*, Београд, 1973, 255-391.

⁶⁶⁶ Ibidem, 350; С. Кесић-Ристић, Д. Војводић, *Менолог*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 415. Сасвим слична пракса запажа се и у неким илуминираним рукописним менолозима и богослужбеним књигама (*Corpus der byz. Miniaturenhandschriften 2/II*, Abb. 20 (11. X), 89 (16. VII); Walter, *Icons of the First Council*, 216, fig. 9, 10, 12.

⁶⁶⁷ Walter, *L'iconographie des conciles*, 151-163; idem, *The Names of the Council Fathers*, passim. Када се натписи јављају у развијенијој форми, сасвим је јасно да они немају никакве везе са богослужбеним текстовима, а када се појављују у сажетом облику, о литургијским конотацијама може се само нагађати. Ни ти кратки натписи, међутим, не дозвољавају увек могућност за „литургијску” интерпретацију. У Ариљу, рецимо, на боље очуваним представама сабора види се да ликови епископа учесника на заседањима нису били означени именима, а она би представљала, према Кристоферу Валтеру, једну од кључних одлика „литургијског” карактера текстова што прате слике синода (Walter, *L'iconographie des conciles*, 159, 161-162).

⁶⁶⁸ J. A. Munitiz, *Synoptic Greek Accounts of Seventh Council*, REB 32 (1974), 147-156, 177; Walter, *The Names of the Council Fathers*, 204-206; F. Dvornik, *Le schisme de Photius*, Paris 1950, 605-611.

⁶⁶⁹ Walter, *L'iconographie des conciles*, 246-250.

⁶⁷⁰ Може се, рецимо, приметити да се средњовековни сликари, насупрот мишљењу К. Валтера (Walter, *Le souvenir du I^{er} concile de Nicée*, 180; idem, *Icons of the First Council*, 214), нису трудили да те две представе доведу у непосреднију програмску везу са илустрацијама Првог и Четвртог васељенског сабора, са којима су на основу житијских и богослужбених текстова били непосредно повезани. О томе подробније даље у тексту.

⁶⁷¹ Cf. Todić, *L'influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Sopoćani*, 53.

⁶⁷² Cf. Дмитријевскій, *Описание*, I (Киев 1895), 92-93; Мошин, *Сербская редакция Синодика, Анализ текстов*, 323, 325; Gouillard, *Le synodikon de l'Orthodoxie*, 13-14; Д. Бѣляевъ, *Византизм. Очерки, материалы и замѣтки по византийскимъ древностямъ. Книга II. Ежедневные и воскресные чины византийскихъ царей и праздничные выходы ихъ въ храмъ св. Софїи въ IX-X в., Санктпетербургъ*, 1893, 134-135, 244-249; J. Verpeaux, *Pseudo-Kodinos: Traité des offices*, Paris 1966, 246.

сабора истицане на профаним јавним грађевинама и у приступним просторијама хришћанских храмова да би се пред вернима узвеличала историја борби за праву веру и прокламовала основна начела православља.⁶⁷³ Ова пракса била је позната у читавом хришћанском свету, како у Византији тако и на Западу, пре свега у Италији.⁶⁷⁴ У припратама су, осим слика сабора, истицани и текстови њихових основних догмата.⁶⁷⁵ На тај начин приступни простор цркве добијао је све јаснију улогу места где су се показивали ставови актуелне државне и црквене власти о појединим питањима вере и где се могла стећи поука о најважнијим одредбама и историји настанка хришћанског учења.⁶⁷⁶ Најзад, поменимо и то да су неки истраживачи, попут Владимира Петковића, појаву Васељенских сабора у припрати Ариља и неких других цркава доводили у вези са обичајем одржавања различитих скупова у том делу храма.⁶⁷⁷ Када је реч о Ариљу, јасно је да просторно сасвим сведен нартекс, са два монументална надгробна споменика, није могао служити одржавању скупова и да представе Васељенских сабора на зидовима и сводовима не би требало доводити у везу са „саборском” функцијом просторије.

На основу прилично ограниченог броја писаних извора може се помишљати да је обичај приказивања сабора и истицања текстова синодских догмата у периоду од VI до почетка IX века био везан за значајне катедралне цркве Цариграда, Рима или Напуља.⁶⁷⁸ У доба обнове овог древног обичаја током XII, XIII и XIV столећа приказивање сабора није представљало неку јасно препознатљиву и искључиву одлику тематског програма катедрала,⁶⁷⁹ иако се у њиховом окриљу највише водила брига о очувању ортодоксије утврђене на саборима.⁶⁸⁰ Осим у епископским храмовима какви су били црква Светог Николе у Мири, Ариље, Митрополија у Мистри, Богородица Љевишка у Призрену, Свети Димитрије у Пећи или Света Софија у Охриду,⁶⁸¹ представе Васељенских сабора често су сликане и на зидовима католикона или трпезарија у игуманијама, попут манастира Гелати у Грузији, базилике Христовог Рођења у Витлејему, затим Светог Јована на Патмосу,⁶⁸² Сопоћана, Градца, Богородице Влахерне код Арте, Добруна, Дечана, Матечна, Козије, а почетком XV века и Љубостиње или Ресаве.⁶⁸³ С друге стране, у неким епископским храмовима из позновизантијског периода, као што су, на пример, Грачаница или Лесново, Васељенски сабори нису били сликани.⁶⁸⁴ Несумњиво је, стога, да су на појаву циклуса Васељенских сабора у православним храмовима позновизантијског света значајнији утицај од катедралне функције храма имали неки други чиниоци. Један од њих, мада не увек пресудан, била је величина црквене грађевине јер је приказивање монументалних представа синода, као секундарне теме програма, захтевало знатну површину сводова и зидова.

Разлози због којих је дошло до оживљавања древног обичаја приказивања Васељенских сабора на зидовима православних храмова, обичаја запостављеног, изгледа, током IX, X и XI века, у науци нису поуздано препознати. На основу чињенице да се ова појава прати на веома широкој територији, може се закључити да су главни подстицаји долазили из самог средишта културног и религиозног живота православља – Цариграда. Према извесним истраживачима, „истицање Васељенских сабора на месту традиционално резервисаном за прокламовање одлука које се тичу живота Цркве” може се довести у везу са „интересовањем за дискусије о броју аутентичних сабора, обновљеним после 1204. године”.⁶⁸⁵

⁶⁷³ Cf. Mango, *The Art*, 141, 153.

⁶⁷⁴ Salaville, *L'iconographie des „sept conciles oecuméniques”*, 144–146, 149; Grabar, *L'iconoclisme byzantin*, 48–50; Dufrenne, *Mistra*, 39, 59; Walter, *L'iconographie des conciles*, 20–25.

⁶⁷⁵ Grabar, *L'iconoclisme byzantin*, 52 n. 1; Walter, *L'iconographie des conciles*, 151–152, 161. C. Mango, *The Conciliar Edict of 1166*, DOP 17 (1963), 317–330.

⁶⁷⁶ Walter, *Heretics*, 40.

⁶⁷⁷ Cf. B. P. Петковић, *Жича*, Старице, н. с. 1 (1906), 187.

⁶⁷⁸ Cf. nap. 673–674 supra.

⁶⁷⁹ За другачије мишљење cf. Ђурић, *Сопоћани*, 43–47; Тодић, *Грачаница*, 252.

⁶⁸⁰ Радојчић, *Српско сликарство*, 121–122.

⁶⁸¹ Walter, *L'iconographie des conciles*, 110–111; Бабић, *Иконографски програм живописа у прихрамима*, 114; Живковић, *Богородица Љевишка*, 36–37; Ђурић in: *Пећка иконостасија*, 190; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 71–73.

⁶⁸² Cf. nap. 648–649 supra; Kollias, *Patmos*, 26, fig. 26. У познијим временима сабори су чешће добијали место у трпезаријама светогорских манастира (Walter, *L'iconographie des conciles*, 94–96).

⁶⁸³ Ђурић, *Византијске фреске*, 41; 3. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 103–106; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, 81, 145; *Зидно сликарство манастира Дечана*, 38–39, 363; Walter, *L'iconographie des conciles*, 97–99, 113–114; Ђурић (С.), *Љубостиња*, 100; Р. Зарић, *Остаци фреска у прихрами Манастира*, Саопштења 24 (1992), 105–106, сл. 7. Да појава циклуса Васељенских сабора не представља реткост у „игуманијама” средњовековне Србије, уочава још Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, 81.

⁶⁸⁴ Cf. С. Петковић, *Сликарство савремене прихраме Грачанице*, in: *Византијска уметност почетком XIV века*, 204–206; Тодић, *Грачаница*, 251–252; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, 159–162.

⁶⁸⁵ Dufrenne, *Mistra*, 59.

Расправе о броју „признатих” Васељенских сабора добиле су замаха и после Лионске уније из 1274.⁶⁸⁶ Међутим, најстарији постиконокластички примери приказивања сабора, они из Гелатија, Мире и Витлејема, показују да ни 1204, као ни 1274. година нису могле пресудно утицати на обнављање интереса за саборску тематику. Поред тога, у неколико српских цркава представама *Васељенских синода* придружени су локални сабори, док је број Васељенских могао бити и сведен. У Пантократоровој цркви у Дечанима приказано је само првих шест сабора, док су у Светом Димитрију у Пећи поред два српска насликани једино још *Први и Други васељенски синод*.⁶⁸⁷ Приметићемо, такође, да су сцене *Визија свейног Пејра Александријског* и *Чудо свейне Јефимије на Халкидонском сабору* укључиване као допуне у циклус сабора широм православног света. Све то сведочи да истицање броја признатих Васељенских сабора, иако од несумњивог значаја,⁶⁸⁸ није морало увек бити основни или једини циљ твораца тематских програма. Чини се да разлоге популарности представа Васељенских сабора најпре треба тражити у приликама које су настале после великог раскола из 1054. године. Нарочит утицај могао је тада имати низ догматских распри вођених на саборима у Цариграду од краја XI века, уз сталну проверу правоверности донетих одлука у односу на закључке Седам васељенских синода.⁶⁸⁹

Разумљиво је да су у програме српских цркава XIII века, као што су Сопоћани, Градац, Ариље, а вероватно и Морача, циклуси великих црквених сабора били увођени у складу са праксом прихваћеном у широј православној заједници. Не смеју се, међутим, занемарити ни напори учињени у домаћој средини, напори који су омогућили како прихватање, тако и изузетну популарност ове теме у црквама средњовековне Србије. Један од кључних догађаја на том плану био је труд светог Саве при превођењу и редиговању вроватно прве словенске верзије Номоканона.⁶⁹⁰ Уводни део тог списка посвећен је успомени на велике васељенске и помесне синоде, чије се одлуке и систематизована правила доносе на страницама које следе. Већ у насловном заглављу обимног дела, називаног у српској средини и „Архиепископље књиги”, јасно се показује свест о значају великих сабора: „Слово ѡ стѣхъ и въселенскѣхъ седми своръ гдѣ и когда и на кѣждо ѿхъ събра се подѣакъ вѣдѣти всакомоу крѣтианоу ѿко седми кѣтъ стѣхъ и въселенскѣхъ великѣхъ своръ”.⁶⁹¹ Занимљиво је да се у овим реченицама пажња читаоца скреће управо на оне податке који су обично били истицани и у натписима крај представа Васељенских сабора у монументалном сликарству.⁶⁹² Свети Сава је, према сведочанству Доментијана, посветио велики значај Васељенским синодима у *Поученију о истинијој вери*, изговореном у Жичи по освећењу епископа новопроглашене Српске аутокефалне цркве. Основама православног богословља, које је том приликом укратко изложио, српски архипастир налази извориште у „отачаским предањима”, а као потврду исправности исповедане вере он истиче „примање” седам светих Васељенских сабора. Те саборе свети Сава редом помиње наводећи град у којем су одржани и број светих отаца – учесника на заседањима.⁶⁹³ Приближавању саборске тематике српској средини доприносио је, свакако у уопштенијем смислу, и превод Синодика православља у којем су се, како је већ поменуто, налазили ороси, односно *зайоведи*, неких, али не свих, екуменских синода.⁶⁹⁴

⁶⁸⁶ Cf. Dvornik, *Greek Uniates and Number of Oecumenical Councils*, 93-101.

⁶⁸⁷ Cf. *Зидно сликарство манастира Дечана*, 38-39, 363; Ђурић in: *Пећка илустријација*, 190.

⁶⁸⁸ Dvornik, *Greek Uniates and Number of Oecumenical Councils*, 93-96.

⁶⁸⁹ О овим догматским расправама и саборима cf. Ф. Успенский, *Богословское и философское движение в Византии XI и XII веков*, Журнал Министерства Народного просвещения ССХХVII, 10 (С.-Петербург 1891); H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, 332-344, 609, 629; Бабић, *Христолошке расправе*, 11-17. Природа ових распри, могла је, према мишљењу појединих истраживача, оставити трага и на нову, нешто измењену функцију представа *Васељенских сабора* (Eastmond, *Royal Imagery*, 66), односно на њихову иконографију (Walter, *Heretics*, 47). К. Валтер претпоставља да су и локалне богословске распри доприносиле актуелности саборске тематике у монументалном зидном сликарству (cf. Walter, *Le souvenir du I^{er} concile de Nicée*, 178).

⁶⁹⁰ Д. Богдановић, *Иловичка крмчија*, in: *Исјорија Црне Горе 2/1*, Титоград 1970, 108-111 (са старијом литературом). За новије, знатно резервисаније ставове по питању оригиналности редакције срп-

ског превода Номоканона cf. L. Burgmann, *Der Codex Vaticanus graecus 1167 und der serbische Nomokanon*, ЗРВИ 24 (1995), 91-105.

⁶⁹¹ *Законоправило или Номоканон свейног Саве*. Иловички ирејис 1262. године, *Фототипија*, Горњи Милановац 1991, л. 1.

⁶⁹² Речима да „сваки хришћанин треба да зна да има Седам васељенских сабора” почињу многи кратки трактати о Васељенским саборима и у грчким средњовековним рукописима, који доносе основне податке о времену и месту одржавања сабора, и томе ко их је сабрао и које су јереси на њима биле осуђене. Cf. Dvornik, *Greek Uniates and Number of Oecumenical Councils*, 93 (са старијом литературом).

⁶⁹³ С друге стране, без изричитог набрајања, свети Сава укратко помиње и помесне саборе признате од Православне цркве. Cf. Доментијан, *Живот свейног Саве* и *Живот свейног Симеона*, 150; А. Јевтић, *Из богословља свейног Саве – жичка беседа свейног Саве о правој вери*, in: *Свейни Сава. Споменица њоводом осамстогодишњице рођења (1175-1975)*, Београд 1977, 162-163, 176-177; В. Ивошевић, *Теологија свейног Саве*, Православна мисао, год. XVI, св. 20 (Београд 1973), 35.

⁶⁹⁴ Рукопис Зборника из Свете Тројице Пљеваљске доноси пред Синодиком православља одлуке сабора из 920. године, док се у оквиру самог Синодика јављају ороси IV, VI и VII васељенског сабора,

Колико је тематика Васељенских сабора била занимљива творцима сликаних програма у средњовековној Србији и колико им је била блиска, јасно показује обичај да се циклусу Васељенских синода придружи и представа неког српског црквено-државног сабора. Познати су нам примери таквог програмског решења из Сопоћана, Ариља, Светог Димитрија у Пећи, Матеича и пећке припрате,⁶⁹⁵ али их је некада морало бити знатно више. Данас нам је потпуно непознат некада богат програм жичког ексонартекса, док веома оштећени или пресликани циклуси Васељенских сабора у Градцу, Добруну, Љубостињи, Ресави и Морачи не дозвољавају да поуздано и до краја одгонетнемо њихов првобитни садржај. Готово смо уверени како није случајно што најстарија сачувана сведочанства о придруживању представа српских сабора циклусу Васељенских синода припадају истој оној епохи у којој се први пут среће појава увођења ликова српских архијереја у олтарску композицију *Литургијске службе оца цркве*. И у једном и у другом случају била је, без сумње, присутна жеља ктитора да покажу самосвојност српске црквене и државне организације, али и њихову припадност широј хришћанској и православној заједници. У олтару је о том припадништву сведочио сликом показано литургијско јединство и садејство представника српске и других црквених организација Истока и Запада.⁶⁹⁶ На зидовима припрате је, захваљујући представама синода, показивано учешће српске цркве и државе у православној саборности друге врсте, о чему ће касније бити више речи. У сваком случају, за сада је важно уочити како у сачуваним споменицима византијског уметничког круга нема примера придруживања представе неког сабора локалног значаја циклусу Васељенских синода на оној идејној основи и на начин који је примењиван у Србији. Упоредно сликање Седам васељенских и Седам великих помесних сабора одржаваних у разним покрајинама хришћанског света, познато из Витлејема, не представља одговарајућу аналогију побројаним српским примерима. Прихватљиво поређење овде се не може успоставити ни у формалном ни у идејном смислу. То, наравно, не значи нужно да порекло решења из српских споменика у основи није могло бити византијско, али показује како је пријемчивост српске средњовековне средине за одређена решења била веома изражена. Са њом су се по склоностима према таквој историјској и идеолошкој интонираној тематици тешко могле мерити неке друге провинције византијског културног круга.⁶⁹⁷

Циклус Васељенских сабора у Ариљу проширен је и једном пратећом сценом, чија појава није била изузетак међу сликама синода у црквама православног света. У питању је *Визија светог Пејра Александријског*. Ова сцена је, засебно или са представама *Чуда светог Јефимије на сабору у Халкидону*⁶⁹⁸ и *Светог Сиридона који надмудрује филозофа*,⁶⁹⁹ у неколико споменика добила место непосредно уз Васељенске синоде, да би саборску тематику обогатила додатном историјском и догматском садржином. Из „литургијских” разлога обично сликану у проскомидији, *Визију светог Пејра Александријског* срећемо крај Васељенских сабора и у Митрополији у Мистри, Светој Софији у Охриду, Козији и пећкој припрати.⁷⁰⁰ У многим познијим споменицима, попут светогорских манастира Дохијара и Ставроникије, или Светог Петра и Павла у Трнову, Бачкова и Арбанаса, као и на извесном броју икона из тог периода, *Визија* је укомпонована у саму сцену *Првог васељенског сабора*, јер је с њим била идејно повезана.⁷⁰¹ Догађај који приказује сцена *Визије* одиграо се заправо пуних четрнаест година пре одржавања Првог никејског сабора, али га је, према тексту житија светог Петра Александријског и према службама посвећеним оцима тог сабора, јасно навестио.⁷⁰²

као и орос великог Цариградског сабора патријарха Мине, из 536. године. Cf. Мошин, *Сербская редакция Синодика, Анализ текстов*, 319-329; *Тексты*, 279, 306, 314, 320, 331.

⁶⁹⁵ Ђурић, *Историјске композиције II*, 131-148; idem, *La symphonie de l'Etat et de l'Eglise*, 215-216; idem in: *Пећка иконостасија*, 261, сл. 173; Димитрова, *Манастир Матеиче*, 201, 202-203, сл. 75, 76.

⁶⁹⁶ О значењу и смислу придруживања портрета локалних архијереја *Литургијској служби оца цркве* cf.: S. Tomeković, *Les évêques locaux dans la composition absidale des saints officiants*, *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 23 (1981), 65-88; Walter, *Portraits of local bishops*, 14-15, 16; Ch. Konstantinidi, *Le message idéologique des évêques locaux officiants*, *Zograf* 25 (1996) 39-50.

⁶⁹⁷ Иако, рецимо, у грузијским писаним изворима постоје сведочанства о успостављању идејних паралела између црквених сабора грузијских владара и сабора које су сазивали древни византијски цареви, истраживачи, и поред много труда, нису успели да у грузиј-

ској ликовној уметности пронађу јасне и уверљиве изразе тих идеја (cf. Eastmond, *Royal Imagery*, 62-67).

⁶⁹⁸ *Чудо светог Јефимије* сликано је уз Васељенске саборе у Гелати, Митрополији у Мистри, Богородици Љевишкој (?), Козији, Светом Николи у Бањи, итд. Cf. Гелати. *Архитектура, мозаики, фрески*, 18; Eastmond, *Royal Imagery*, 62, fig. 39, pl. IX; Dufrenne, *Mistra*, 8; Barbu, *Pictura*, 70, sh. VIII, 248; Петковић (С.), *Зигно сликарство*, 174; Walter, *L'iconographie des conciles*, 251 n. 48.

⁶⁹⁹ Cf. Петковић (С.), *Зигно сликарство*, 163; Stylianou, *Cyprus*, 86. ⁷⁰⁰ Dufrenne, *Mistra*, 8; Грозданов, *Охридско зигно сликарство*, 72, 73-74; Barbu, *Pictura*, 70, sh. VII, 247; Петковић (С.), *Зигно сликарство*, 163.

⁷⁰¹ Salaville, *L'iconographie des „sept conciles oecuméniques”*, 162, 163-164; Grabar, *Peinture en Bulgarie*, 279, pl. XLVII; Walter, *L'iconographie des conciles*, 80, 83, 85, 91, 92, 95, 100, 102, 105; idem, *Icons of the First Council*, fig. 3, 4, 6.

⁷⁰² Millet, *La vision de Pierre d'Alexandrie*, 99-105; Walter, *L'iconographie des conciles*, 246-248.

Визија александријског патријарха откривала је на мистичан начин природу Аријеве јереси. Творци иконографских програма из XII, XIII и XIV века нису се, међутим, нарочито трудили да у оквиру циклуса сабора непосредно програмски повежу Визију свейога Пејра Александријског или Чудо свейе Јефимије са представама Првог, односно Четвртог васељенског сабора. У Гелатију је Чудо свейе Јефимије добило место у јужном прозору западног зида припрате, под представом Другог васељенског сабора,⁷⁰³ док је Визија свейога Пејра у Митрополијској цркви у Мистри насликана између приказа Седмог васељенског синода и Чуда свейе Јефимије,⁷⁰⁴ да би се у охридској Светој Софији нашла покрај Другог васељенског сабора,⁷⁰⁵ а у Козији између Четвртог и Пејрог синода.⁷⁰⁶ Када се пажљивије проуче наведени циклуси, постаје јасно да је сликарима било важно да што доследније очувају непрекинут ток представа сабора, при чему су допунске сцене добијале место на крају циклуса или на уситњеним површинама уз пролазе и прозорске отворе, неприкладним за развијање сложених представа сабора. Изгледа да је тако било и у Ариљу. Због оштећености већег броја представа, распоред сцена Васељенских сабора у припрати моравичке катедрале, ипак, није могуће поуздано утврдити.⁷⁰⁷

За појаву Визије свейога Пејра Александријског у сажетом и добро пробраном програму ариљске припрате било је изгледа додатних разлога. Сцена је насликана у другој зони јужног зида, тако да се нашла наспрам представе Сабора свейога Симеона, са којом је могла бити доведена у идејну везу. Проучавајући ову српску историјску композицију Војислав Ј. Ђурић је запазио да Стефан Првовенчани у житију Симеоновом пореди његов сабор против јеретика с борбом која је вођена против Аријеве јереси.⁷⁰⁸ Чини се да се кроз сликарски програм у ариљској припрати смишљено подсећало на то поређење Првовенчаног, које је било добро познато крајем XIII века, мада оно није морало бити једини, а можда ни најважнији разлог појаве Визије Пејра Александријског у Ариљу. У сваком случају, ваља приметити да је представа Визије код правоверних будила успомену на почетак борбе против прве велике јереси у хришћанском свету, због које је и сазван први од Васељенских сабора, а да је Арије сматран претечом, „инспиратором” и „моделом” свих познијих јеретика.⁷⁰⁹

Монументална Лоза Јесејева је друга значајна тема програма ариљске припрате. Иако су на њену појаву и иконографско уобличавање у највећој мери утицали текстови читани током служби за две недеље пред Божић, посвећене Христовим прецима, она у програмима православних храмова није сликана ради „додатног упућивања на литургијску годину”, нити је представљана у нартексу да би у њему „нашла своје право литургијско место”.⁷¹⁰ Осим у припратама и западним постројењима храмова као што су базилика Рођења Христовог у Витлејему, Кинцвиси, Сопоћани, Морача, Ариље, Богородица Љевишка, Жича, Дечани или Матеич,⁷¹¹ Лоза Јесејева сликана је у бочним бродовима, вестибилим, галеријама и на фасадама цркава (Света Софија у Трапезунту, Мавриотиса крај Костура, Манастир у Мориову, Богородица Пантанаса у Мелнику, Свети апостоли у Солуну, Богородица Перивлепта у Цариграду, итд.).⁷¹² Слика Христове генеалогije могла је добити место и на фасадама помоћних манастирских грађевина, о чему сведочи живопис на источној страни улазне куле у Студеницу.⁷¹³ Мишљење да је Лоза Јесејева била предодређена за простор нартекса произлази из тезе да припрата, као „улазна зона цркве”, априори носи симболику „предворја Новог завета”, у којем се „одвијају циклуси што се односе на време које претходи Инкарнацији, на период увода у ново доба које је васпоставио Христос”.⁷¹⁴

Ако се подробније сагледају програми припрате византијских и уопште православних цркава, може се лако уочити да у њима истакнуто место заузимају и теме „постјеванђелског” периода. У питању су

⁷⁰³ Eastmond, *Royal Imagery*, 62, fig. 39.

⁷⁰⁴ Dufrenne, *Mistra*, pl. 9, sch. VI a, b.

⁷⁰⁵ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 71-72, црт. 15.

⁷⁰⁶ Barbu, *Pictura*, 70, sh. VI-VIII. Чудо свейе Јефимије у Козији је добило место иза Седмог васељенског сабора, на самом крају циклуса.

⁷⁰⁷ О овоме cf. детаљније стр. 142-143 infra.

⁷⁰⁸ Ђурић, *Историјске композиције*, II, 140.

⁷⁰⁹ Walter, *Heretics*, 43.

⁷¹⁰ За супротно мишљење cf. Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique*, 43; Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 162-167.

⁷¹¹ Cf. Folda, *The Art of the Crusaders*, 360; Velmans, *La peinture*, 161; Живковић, *Сопоћани*, 26; Томић, *Лоза Јесејева у Манастиру Морачи*, 89-91; Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 66-67, 74-76, 139; М.

Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 198-199; *Зидно сликарство манастира Дечани*, 30; Н. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности* – 2. Црква Свейе Богородице – Матеич, ГСНД 7-8 (1929-1930), 109, сл. 20, сх. II, 121.

⁷¹² Talbot-Rice, *Hagia Sophia*, 149, 152-153, 183, fig. 15; Μυσιποπυλος, *Παναγία ή Μαυριώτισσα*, 34, 53, πιν. 5, 35-37; Коцо, Миљковић-Пепек, *Манастир*, 73, 80, сл. 87-88; Velmans, *La peinture*, 137; Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Свейим ајосјолима*, 62-70; Mango, *The Art*, 217-218.

⁷¹³ Ђурић, *Лоза српских владара у Ситугеници*, 67-68.

⁷¹⁴ Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique*, 43; Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 162; Todić, *L'influence de la liturgie sur la decoration peinte du narthex de Sopoćani*, 50-51.

хагиографски циклуси, затим циклуси Страшног суда, Менолога, Васељенских сабора итд., или сами јеванђељски циклуси, рецимо Страдања Христова. Иконографски пак садржаји, који се односе на предисторију Отеловљења, неретко се јављају изван припрате, у неким другим периферним просторијама, што се може видети већ на основу наведених примера представљања *Лозе Јесејеве*.⁷¹⁵ Чини нам се се стога да је о припрати много оправданије говорити као о једној од главних „периферних зона цркве”, у које су смештани циклуси и представе секундарног значаја, заправо теме што су пратиле и допуњавале програм централног дела храма.⁷¹⁶ У зависности од намене тих простора и од програмских замисли ктитора и сликара, могло је доћи до осмишљеног груписања сродних тема и стварања посебних идејних целина кадрих да овим просторима определе симболику. При том се понекад у програму припрате или бочних вестибила и бродова као основна замисао заиста истицала идеја предисторије Отеловљења Христовог. Некад је, пак, она бивала у потпуности потиснута или се, баш као у Ариљу, појављивала у улози једног од неколико кључних идејних сегмената сложене богословске целине. На уобличавање таквих идејних целина пресудан утицај имали су догматски, дидактички и идеолошки, а не такозвани „литургијски” разлози. Богослужење је, као посредник између догмата и слике, могло утицати на иконографско „кондензовање” тема, али по правилу није пружало образац за њихово повезивање у сложене богословске исказе.⁷¹⁷ И као засебна тематска јединица слика је у припрати ретко када била непосредни пратилац богослужења или свештених обреда. Много чешће она је била догматска и историјска допуна садржаја живописа у наосу.

Сценом *Лозе Јесејеве*, заснованом на цитату из књиге пророка Исаије (11:1-3) и уводним поглављима Матејевог и Лукиног јеванђеља, исказивале су се сложене богословске и историјске поруке. У њиховој основи стајало је учење о реалности Отеловљења Бога Слова, чиме су била испуњена старозаветна пророчанства о појави Месије из јудејске царске лозе као спаситеља људског рода.⁷¹⁸ Тумачећи почетне стихове 11. главе књиге пророка Исаије, свети Кирило Александријски истиче да се они односе на „очовечење Јединороднога и на рођење од жене у телу, које има бити по домостројитељству”, то јест да је Исаија „жезлом од корена Јесејева назвао Христа по телу”, и да се „кроз жезло ... Он (Христос) посредно знаменује као онај који има царско достојанство”.⁷¹⁹ „На тај начин”, објашњава свети Кирило, „када пророк, указујући прикривено на тајну Христову, говори да нам се јавило жезло из корена Јесејева, тада, управо тада, он гледа умним очима самог Јединороднога – Слово Божије – Тога, кроз Кога је све и у Којему је све, отеловљеног и оног који се очовечио ... и који је ради нас претрпео, по домостројитељству, рођење по телу од жене (...)”.⁷²⁰ У сасвим сличном духу метафору пророка Исаије тумачи и свети Василије Велики. Овај свети отац објашњава нам да „пророчко слово (Ис. 11:10) благовестује о Христу, од семена Давидова; јер у дан онај, то јест у време предодређено одвајкада и у време предустановљено, биће корен Јесејев; на другом месту пророк говори, да ће изићи жезло из корена и да ће цвети од корена његовог изићи (Ис. 11:1); схватајући жезло као власт, а цвет као за све драг и жељен долазак Његов”.⁷²¹ Свети Василије посебан нагласак ставља на реалност Отеловљења запажајући како пророк говори да ће бићи корен Јесејев: „Обрати пажњу на реч: биће; није рекао јавиће се, или: показаће се, него ће у стварности бити; зато што је узео плот не у мислима и не на привидан начин, него зацело; дакле биће корен Јесејев, то јест састав плоти, позајмљен од Јесеја биће у стварности, и оствариће се.”⁷²²

Иако је у првом плану метафоре о лози Јесејевој било истицање царског прародитељског низа који је у крилу изабраног израиљског племена истински изнедрио Месију – Бога и човека – као крајњи и највиши плод те лозе у текстовима богослова показује се спасење остварено зарад свих народа на земљи. Помињани Александријац, свети Кирило, у тумачењу Исајиних стихова о Лози Јесејевој указује да Христос у њима није назван само жезлом. Он истиче да је Спаситељ поистовећен и са цветом „због тога што

⁷¹⁵ До груписања тема које се односе на Богородицу и отеловљење Христово дошло је у бочним бродовима или вестибилима, рецимо, Свете Софије у Трапезунту и Светих апостола у Солуну. Cf. Talbot-Rice, *Hagia Sophia*, 149, 152-153, 183; Ch. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostel Kirche zu Thessaloniki*, Baden Baden 1986, 148-175.

⁷¹⁶ Cf. Milanović, *The Tree of Jesse*, 59.

⁷¹⁷ „Литургијске” основе програма сопоћанске припрате покушао је да установи Б. Тодић, објашњавајући настанак целокупног тематског ансамбла утицајем богослужења која се држе за време

божићног и васкршњег поста. Cf. Todić, *L'influence de la liturgie sur la décoration peinte du narthex de Sopoćani*, 43-55.

⁷¹⁸ Бабић, *Иконографски програм живописа у припратијама*, 116-119; Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 143-145; Milanović, *The Tree of Jesse*, 56-59.

⁷¹⁹ Творења св. Кирила, ч. VI, 333.

⁷²⁰ Ibidem, 335.

⁷²¹ Творења св. Василија, ч. II, 284.

⁷²² Ibidem.

је човечанска природа у њему процветала к нетљењу, ка животу и ка обнављању јеванђеоског начина живљења”.⁷²³ У тумачењу оваквог схватања још је одређенији свети Василије. На Исаијин стих (11:10) он се осврће речима: „И корен, и који успијаје да влада; Корен Јесејев зато што је Богоносна плот позајмљена по наследству од царева: но који успијаје да влада народима зато што су (некадашњи) незнабошци положили наду на Њега, као што показује Црква Христова од незнабожаца; јер, уставши из мртвих, почео је да влада над незнабошцима, оставивши народ – убицу; и Јудејима је препустио смрт, а незнабошцима је даривао васкрсење.”⁷²⁴ Свети Јефрем Сирин идеји о Лози као извору обновљења и васкрсења људске природе даје готово евхаристијски тон: „Дошли су земљоделци и поклонили се Делатељу вечнога спасења ... дошли су вртлари и дали хвалу Врту који је од Јесејева корена и стабла произрастао Дјеву – тај грозд чисте лозе; сатварамо се и ми сасудима за ново, свеобнављајуће вино Твоје.”⁷²⁵ О Христу који је дошао кроз Богородицу – тај изданак „од корена Јесејева” – као о „Светлости” што „засја онима који седе у тами и у сенци смртној” говоре и српски писци попут Стефана Првовенчаног.⁷²⁶

У зависности од одабраног иконографског решења у представама *Лозе Јесеје*ве нагласак је могао бити стављен и на посебна питања као што су усаглашености Старог и Новог завета или антиципације хришћанства од античких филозофа.⁷²⁷ Но, *Лози* су посебан значај и особена значења давале представе које су са њом биле идејно повезане у оквиру црквених програма, као што је и сама *Лоза Јесејева* утицала на идејно употпуњавање тих представа. Веза је најчешће успостављана са старозаветним сценама и циклусима, понекад груписаним у засебне целине, као и са генеалошким низовима владарских портрета и представа.

У другој зони источног зида ариљске припрате, наспрам представе *Лозе Јесеје*ве, насликан је циклус *Жрџице Авраамове*, симболички веома сложена и за разумевање програма у Ариљу изузетно значајна старозаветна тема. Због своје типолошке вредности као префигурације Христове жртве,⁷²⁸ она је често била приказивана у олтарском простору хришћанских храмова.⁷²⁹ Њена појава, међутим, није ретка ни у западним деловима наоса, у припратама или пак на фасадама православних цркава, где је по правилу била придружена другим старозаветним сценама. У вестибилима, западном делу наоса, на галеријама или у нартексу *Жрџица Авраамова* је сликана, рецимо, у Ишханију (Грузија), Светом Антонију у Келији на Кипру, Светој Софији у Кијеву, цркви Зоодохос Пиги у Месенији (Самарина), у Зоодохос Пиги код Димилије на Родосу (Косинисти), Нередици, Студеници, Сопоћанима, манастиру Светог Јована Лампадистиса у Калапанајотису на Кипру, Белој цркви Каранској, Козији или Богородици Витошкој у Драгалевицима, итд.⁷³⁰ При врху западне фасаде храма *Жрџица Авраама* нашла се у Светој Софији у Охриду, на слоју из XIII века, и Светој Марини у Карлукову.⁷³¹ Оваква тополошка „покретљивост” *Жрџице Авраамове* и разноликост програмских контекста у којима је могла добити место биле су непосредна последица необичног богатства значења теме.⁷³² Та значења нису се сводила, када је реч о типологији, на праобраз жртве Христове.⁷³³ Сцена је сматрана префигурацијом читаве икономије Спасења, с посебним нагласком на Отеловљењу и Васкрсењу. Осим типолошких, *Жрџица Авраамова* је, наравно, носила у себи и изузетне историјске, моралне и генеалошке слојеве значења, а јасно изражене већ у Библији, а касније подробно развијане у делима многобројних отаца цркве.

⁷²³ Творења св. Кирила, ч. II, 335.

⁷²⁴ Творења св. Василија, ч. II, 284-285.

⁷²⁵ Творења св. Ефрема, ч. 5-я, 137 (Химна на Рођење Христово).

⁷²⁶ Првовенчани, *Сабрани списи*, 63. Мотив Лозе Јесејеве из које преко Богородице „израста” „плод бесмртности” – Христос – срећемо такође код Теодосија (cf. Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, 189), а сличну поруку има и арена христовуље краља Уроша I Богородичиној цркви у Стону [Д. Синдик, *Српска средњовековна акција у манастиру Хиландару*, ХЗ III (1998), 19; *Писах и иконостаси*, 61].

⁷²⁷ Бабић, *Иконографски програм живописа у припратицама*, 116-119; Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 143-145.

⁷²⁸ Daniélou, *Sacramentum Futuri*, 97-111; Der Nersessian, *Homilies of Gregory of Nazianzus*, 203.

⁷²⁹ Ștefănescu, *L'illustration des liturgies*, I, 145; Тодић, *Грчаница*, 144.

⁷³⁰ Лазарев, *Историја*, I, 85; Stylianou, *Cyprus*, 296, 434; Logvine, *Sainte-Sophie*, fig. 230; Skawran, *The Development*, 166; Velmans, *La peinture*, 150; Гавриловић, *Живойис вестимбила*, 186, 189; Окуневъ, *Сосиавъ росписи*,

130; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, 142; Barbu, *Pictura*, 71, sh. IX, 278; Суботић, *Охридска сликарска школа*, 19-23.

⁷³¹ Cf. Hadermann-Misguich, *La décoration extérieure*, 6, 9, fig. 1; Panayotova-Piguet, *Karlukovo*, 169, 177-178, fig. 3.

⁷³² На вишезначност ове теме, тако често пренебрегавану, с правом указује Гавриловић, *Живойис вестимбила*, 189.

⁷³³ Николај Львович Окуневъ, међутим, значење ариљске *Жрџице Авраамове* своди на префигурацију Христове жртве, сматрајући да овај приказ старозаветног догађаја, насликан изнад улаза у наос, „откриваєть собою ростисъ храма, которая заканчивается въ алтарѣ соотвѣствующимъ ему изображеніемъ Агнца Божіею – Младенца Христа – на жертвенномъ блюудѣ” (Окуневъ, *Ариље*, 231; cf. Ștefănescu, *L'illustration des liturgies*, II, 470). Такво тумачење представе жртве Авраамове у Ариљу одбацио је Војислав Ђурић, увиђајући да је „читава иконографија ариљске припрате другог смисла” и да „старозаветне композиције, када су насликане у припратама, немају исту идеју као када су приказане у олтару” (Ђурић, *Византијске фреске*, 200).

У првој књизи Мојсијевој говори се о Жртви Авраамовој као о догађају на основу којег је праотац изабраног народа, доказавши веру, добио од Бога коначну потврду завета да ће се његово потомство веома умножити и да ће се у том потомству благословити сви народи на земљи (1. Мојс. 22:1-18). На тај историјски смисао догађаја пажњу скрећу и хришћански писци попут светог Јована Златоустог. У беседама на Књигу постања тај свети отац, описујући епilog Жртве, каже: „Потом и Господ, као да је жртва заиста била принесена, даје похвалу праведнику и говори: ниси поштедео сина својега љубљенога, мене ради; ... као награду за такву послушност ... ја ћу још више умножити семе твоје; син, заклан у намери твојој, распространиће потомство твоје до такве множине, да се оно пореди са бројем звезда и песком, и сви народи благословиће се у семену твојему, јер си послушао гласа мојега.”⁷³⁴ Иако хришћански мислиоци велику пажњу поклањају историјском аспекту старозаветног догађаја, кроз који је исказана вера и стечен благослов, они се не задржавају на њему. Жртву патријархову, која је према рабинској литератури сама по себи имала искупитељски значај за Авраамове и Исаакове потомке,⁷³⁵ црквени писци тумаче једино као зачетак у вери и антиципацију будућег искупљења што ће доћи кроз Авраамово потомство, то јест кроз Христа. На тај начин Жртву праоца Авраама сагледава већ Ориген. Ослањајући се на Посланицу Јеврејима (11:17-19), овај писац истиче: „Авраам је знао да он префигурира будућу истину, и да ће се из његовог потомства родити Христос који ће бити заиста принет као жртва за целу васељену и васкрснуће из мртвих.”⁷³⁶ Код светог Кирила Александријског, као и код Оригена, можемо пронаћи схватање да су праоцу Аврааму приликом жртвоприношења Исаака биле откривене тајне васкрсења и оваплоћења Христовог. Свети Кирило најпре указује на одлучност Авраамову да испуни Божју заповест, при чему није губио наду у обећање да ће управо кроз Исаака постати оцем многих народа. Александријски богослов затим о праоцу вели: „Стога се он спремао да принесе на жртву дете, не у незнању обећаног, но предавши у власт Господа испуњење онога што је обећао с клетвом, како Он Сам зна; и није бесплодно за њега било ово дело, мада је Авраам ишао к његовом испуњењу и путем горкога искушења; јер, из тога што се имало догодити, он је био научен значајном чуду васкрсења из мртвих, које превазилази сваки разум, а осим тога и чесној и великој ѿајни очовечења Јединороднога.”⁷³⁷ У химни посвећеној Жртви Авраамовој Роман Мелод, у складу с тим, пева како је рука патријархова „која је већ држала жртвени нож била задржана: не зато што се дете отимало, већ (зато што) га је Бог позвао да му открије будућност која произилази од њега”.⁷³⁸ Веома су занимљиви и стихови светог Јефрема Сирина из Химне на Рођење Христово у којима се вели: „Духом је осећао Авраам да је још далеко рођење Сина, и место Сина желео је да види дан Његов (Јн. 8:56); жудео је да види Њега Исаак, када је кроз Њега добио себи избављење, расуђујући да, ако је толико спасоносан образ Његов, зар није тим пре спасоносан Он сам.”⁷³⁹ Ту идеју о Жртви Авраамовој као антиципацији будуће икономије спасења налазимо и код многих других писаца, попут блаженог Теодорита Кирског⁷⁴⁰ или Козме Индикоплова.⁷⁴¹ На њу се подсећа и током богослужења, када се евоцира успомена на патријархе Авраама и Исаака и на њихову жртву у оквиру служби празницима Рођења⁷⁴² и Васкрсења Господњег.⁷⁴³

⁷³⁴ P. G., t. 54, col. 433-434. Cf. ibidem, col. 428-435.

⁷³⁵ Danielou, *Sacramentum Futuri*, 100.

⁷³⁶ P. G., t. 12, col. 203 ff (Hom. VIII, Gen. XXII, 1-14); Andronikof, *Le cycle pascal*, 20.

⁷³⁷ P. G., t. 69, col. 145 A-C; *Творения св. Кирилла*, ч. IV, 150-151.

⁷³⁸ Romanos le Mélope, *Hymnes I*, 159.

⁷³⁹ *Творения св. Ефрема*, ч. 5-а, 107.

⁷⁴⁰ Према Теодориту Кирском, Бог је „три дана и три ноћи подвргавао испитивању Авраамову божествену љубав”, па је то за нас „била сенка савршеног домостројитељства; зато што је за васељену принео Отац љубљенога сина; Исаак је био образ божества, а ован образ човечности; и само је време једнако трајно, и овде и тамо три дана и три ноћи”. Cf. *Творения бл. Феодорита*, ч. I, 62.

⁷⁴¹ *Topographie chrétienne II*, 152, 153.

⁷⁴² У Недељу праотаца помињу се у више наврата Авраам и Исаак, али и жртва на коју је Исаак био принесен (Дечани 38, fol. 98^v-115^v), а према неким мишејима тада је читано и Слово светог Јефрема Сирина о Аврааму и Исааку (cf. V. Mošin, *Cirilski rukopisi jugoslavenske akademije*, I, Zagreb 1955, 171). Посебан значај дају праоцу Аврааму и

његовој жртви беседе црквених писаца посвећене недељама отаца и праотаца или самом Божићу, какве су, рецимо, беседе светог Климента Охридског (cf. Климент Охридски, *Съчинения*, II, 174, 190, 217). Последње недеље пред Божић, недеље отаца, на литургији се из Апостола одвајкада читао одломак из Посланице Јеврејима 11:9-40, где се, између осталог, подсећа да је „вером Авраам принео Исаака када је био кушан, и јединца је приносио он који је примио обећање, коме је речено: По Исааку назваће ѿи се ѿиѿомсѿиво. Помислио је да је Бог кадар и из мртвих васкрсавати; зато га је и добио као слику”. Чтење из јеванђеља чине тада стихови Мт. 1:1-25, у којима се излаже генеалогичка Христова започињући управо од Авраама. Cf. Mateos, *Le Typicon*, I, 136, 137. На јутрењу празника Рођења Господњег, у шестој песми канона (топар), пева се: „Он је изишао ради нас из бедра Авраамова, да би изнова дигао своје синове пале у тмину греха.”

⁷⁴³ На Велику суботу чита се као паримија одломак из Књиге постања који описује Жртву Авраамову. Cf. Mateos, *Le Typicon*, II, 86, 87; *Prophetologium*, I 411; Дечани 141, л. 150a; Bertonière, *Easter Vigil*, 60-61, 128, 130-131, Chart A-2, C-3.

После свега наведеног не чуди што су представе *Жртве Авраамове* у уметности православних, осим жртвеног – евхаристијског – смисла, добијале друга значења и биле довођене у везу с Отеловљењем Христовим као кључним догађајем икономије спасења. За нас је нарочито занимљив обичај негован у грчким и словенским псалтирима да се сценом *Жртве Авраамове* као илустрацијом „протумаче” 8-9. или 42. стих 105. (CIV) псалма.⁷⁴⁴ У поменутиим стиховима говори се о чврстости завета успостављеног између Господа и Авраама на *йисућу кољена*. У Хлудовском псалтиру крај *Жртве* је насликана и сцена у којој Бог даје обећање Аврааму да ће постати оцем многих народа, па је смисао жртвоприношења Исаака као генеалошког корена у вери изабраног племена још јасније потцртана. Прави идејни оквир у којем се нашла слика *Жртве Авраамове* у псалтирима постаје сасвим разумљив када се проуче и литерарна тумачења псалама. Објашњавајући 8. стих 105. (CIV) псалма, блажени Теодорит Кирски је изричит: „Овим Пророк показује постојаност и неоспорност обећања датих Аврааму; јер то није претеривање, како су мислили неки, него истинита и божаствена реч; обећао је на сваки начин Аврааму, да ће се у потомству његовом благословити сви народи, а потомство његово по телу јесте Владика Христос, који има вечну државу и непролазно царство; на ово и указује помен хиљаду родова.”⁷⁴⁵ У веома популарним тумачењима псалама приписаним неком Атанасију епископу, познатим мање према грчком оригиналу но по словенским преводима, стихови 8-9. и 42. поменутог 105. (CIV) псалма разумеју се, такође, као најава заветоване појаве Христове.⁷⁴⁶

Схваћена као сведочанство о непоколебљивој вери што је праведног Авраама учинила достојним потомства у којем ће се кроз Христа спасити човечанство,⁷⁴⁷ *Жртва Авраамова* је у Ариљу с много разлога могла бити доведена у програмску везу с *Лозом Јесејевом*. Слика Христове телесне генеалогije представљала је испуњење свега онога започетог и наговештеног приликом Жртве Авраамове. Та тема је истичала реалност Отеловљења Божијег у крилу изабраног народа као услов искупљења људског рода. С друге стране, сцена *Жртве* идејно је употпуњавала представу *Лозе*, подсећајући на њено порекло и показујући да је та генеалогija била заснована на делима вере, заправо, да без њих она не би могла изнедрити младицу каква је био Спаситељ – Христос. Овакво повезивање две теме у Ариљу, наравно, није представљало изузетак. Већ су у припрати Сопоћана *Лоза Јесејева* и *Жртва Авраамова* биле насликане једна крај друге (јужни зид и јужни део западног зида), али су истој идејној целини припадале и друге старозаветне теме, као што су циклус о *Прекрасном Јосифу* и *Три младића у њећи огњеној*.⁷⁴⁸ Представу *Лозе Јесејева* у Манастиру (Мориово) фланкирају велика попрсја праотаца Авраама и Исаака, оба окренута према *Лози*.⁷⁴⁹ Праведни Авраам у рукама држи „мистична огледала”, с ликовима његових потомака, која откривају да ће он постати отац многим народима.⁷⁵⁰ Сасвим неуобичајено, Авраам и Исаак су у Манастиру одевени у одећу старозаветних првосвештеника, што се, изгледа, може објаснити само жртвоприношењем у којем су обојица учествовала, а због чега им већ рани хришћански писци придају својство свештеника.⁷⁵¹ Ликови Авраама и Исаака јављају се и у неким византијским кодексима на застави-

⁷⁴⁴ Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, I, 33-34, 44, pl. 23, 24, 37; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, II, 49; Щепкина, *Миниатюры Хлудовской псалтири*, 105v; Джурова, *Томичов псалтир*, I, 106; II, л. 178; *Der serbische Psalter. Faksimile*, 134v.

⁷⁴⁵ *Творения бл. Феодорита*, ч. III, 178. Свети Теодорит тумачи 9. и 10. стих овог псалма на следећи начин: „Рекао је Бог Аврааму: Собом се заклех, заиста ћу те благословићу и сјеме твоје веома умножићу, да га буде као звезде на небу, и благословиће се у сјемени твојем сви народи на земљи (1. Мојс. 22:16-18); Бог ову заклетву понавља Исааку, потврђује завет и Јакову ... да би коначно испунио обећање кроз Владика Христа” (ibidem). Тумачења псалама од Теодорита Кирског рано су преведена на словенски језик [cf. J. Lépillier, *Les commentaires des psaumes de Théodore (version slave). Étude linguistique et philologique*, Paris 1968, 2-5]. Објашњења стихова Пс. 105 (CIV), 8-10. идентична Теодоритовим могу се пронаћи међу текстовима приписаним светом Јовану Златоустом (Spuria), (cf. *Творения св. Иоанна Златоуста*, т. VI/2, стр. 763, P. G., t. 55, col. 655).

⁷⁴⁶ Jagić, *Глобљинска псалтир*, 502, 511; idem, *Supplementum psalterii bononiensis*, 214, 217-218; *Болонски псалтир*. Български книжовен паметник од XIII век, Фототипно издание с увод и белешки од И. Дуичев, София 1968 V-XXXVI, 338-339, 443. У питању сасвим

сигурно нису тумачења светог Атанасија Александријског (P. G., t. 27, p. 607). Према Болонском псалтиру та тумачења Пс. CIV у словенској верзији гласе: за стих 8. – *Нже къ аврааму исааку и якову глетъ, и сего ради прирече им въ всѣхъ скръвехъ ихъ. Хъ нарицаетъ, иже по тисцихъ родъ твои въ ищъ; за стих 9. – Истинъ оуво по пѣти (шести са) Хъ прѣжде вѣкъ свѣща; а за стих 42. – О Хъ слово-помѣнѣвъ во шѣлѣи, прѣде въ слово спасти чловека. Изъ авраама во кѣтъ по пѣти.*

⁷⁴⁷ За Г. Бабић, „у Ариљу тема о жртви Аврамовој у припрати звучи као *йий* – симболична префигурација Христове жртве, односно наговештај о доласку и улази Христѣ” (Бабић, *Иконографски програм живописа у припрати*, 121).

⁷⁴⁸ Окуневъ, *Сосѣавъ росѣиси*, 129-130; Ђурић, *Сопоћани*, 43; Живковић, *Сопоћани*, 24-28.

⁷⁴⁹ Коцо, Миљковић-Пепек, *Манастир*, 73-74, сх. I, 97, 100, сл. 89, Таб. XXIX, XXXII.

⁷⁵⁰ Cf. A. Grabar, *Sur les sources des peintures byzantines des XIII^e et XIV^e siècles: 2. Abraham le Juste et ses descendants*, CA 12 (1962) 358-366.

⁷⁵¹ Према Оригену, Исаак је симболизовао и жртву и свештеника: „Исаак који је сам носио дрво за ломачу јесте фигура Христа, који је

цама пред текстом Матејевог јеванђеља којим је умногоме била надахнута *Лоза Јесејева*.⁷⁵² Још је занимљивије поменути да су у заглављу Матејевог јеванђеља у неколико јерменских и грчких рукописа као илустрација сликани *Жртва Авраамова* или *Лоза Јесејева*.⁷⁵³

Међусобно повезане, две старозаветне теме чиниле су јединствену идејну целину и са другим деловима програма ариљске приправе. Везе су нарочито јасне када су у питању портрети српске владарске породице и представе Васељенских сабора, којима је био придружен и један српски, локални сабор. Да бисмо те везе боље разумели, морамо се још једном осврнути на схватања великих учитеља цркве о природи завета који је Авраам успоставио с Богом и о потомству на које се преносио тај завет. Надахнути апостолским посланицама (Рим. 4:13-25; 9:6-9; Гал. 3:6-31), црквени писци заступају мисао да су кроз Христа сви правоверни народи постали потомци Авраамови и удеоничари његовог благослова. Дидим Слепи осврће се на благослов који је Бог дао Аврааму, па закључује да „он постаје отац многим народима, не само по телу но, такође, и по духу, то јест деци и синовима који му припадају, који чине иста дела као и он и који имају исту веру”.⁷⁵⁴ Дидим том приликом не пропушта да подсети на апостолске речи: „Сви они који су од вере синови су Авраамови, благословени са њим” (Гал. 3:7, 9). Говорећи о Жртви Авраамовој, свети Кирило Александријски учи како је Бог Отац имао намеру да „Авраама покаже кореном и почетком живота безбројних народа, јер је Емануило умро за свет: то је зато праведник баш кроз искушење био научен особитој и неискazаној љубави према нама од стране Бога Оца, *Који свога Сина не пошледи, него га предаде за све нас* (Рим. 8:32), оправдане вером и прибројане к деци праоца Авраама”.⁷⁵⁵ О хришћанима, некада припадницима паганских народа, који приступивши вери постају „деца Авраамова и наследници вечног живота”, проповедао је и словенски просветитељ Климент Охридски.⁷⁵⁶ Кроз изабране цитате у први план избија идеја о чврстости и чистоти вере Авраамове, веома важна за схватање генеалогичке изабраности народа која води до Христа, па се по вери управо хришћани, без обзира на своје порекло, јављају као прави потомци Авраамови. Они су грана накалемљена на стабло старозаветне маслине (Рим. 11:16-20).⁷⁵⁷ Ако се то има на уму, постаје јасно да су представе *Седам васељенских сабора*, слике најзначајнијих етапа у борби за очување чистоте вере, у оквиру ариљског програма биле у свесно компонованој програмској и идејној кореспонденцији са старозаветним темама, исто као у западном делу базилике Рођења у Витлејему или Сопоћанима. У њима је, поред осталог, требало видети и илустрацију потоње историје правоверја, несумњиви знак да је Авраамово завештање наставило непрекинуто трајање захваљујући новим чуварима вере, православним Христовим следбеницима. Старозаветна повест која је довела до појаве Спаситеља и хроника новозаветних христолошких борби показују се као делови јединствене историје што један другоме дају прави смисао.⁷⁵⁸

Као нека врста епилога, Васељенским саборима придружен је и један српски црквени сабор одржан под вођством родоначелника светородне династије Немањића. У Ариљу се на тај начин показује да је,

сам носио свој крст. А ипак, носити дрва за жртву паљеницу јесте свештеничка служба. Христос је у исто време жртва и свештеник... Исаак није корачао иза (Авраама), већ са њим, да покаже како има свештенички положај, као и он.” Cf. P.G., t. 12, col. 203 ff (Hom. VIII, Gen. XXII, 1-14); Andronikof, *Le cycle pascal*, 20; Bornert, *Les commentaires*, 61.

⁷⁵² S. Der Nersessian, *A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks*, DOP 19 (1965) 179-180; eadem, *Recherches sur les miniatures du Parisinus graecus*, 74; JÖB 21 (1972), 113-114; Sh. Tsuji, *The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris. Gr. 74*, DOP 29 (1975), 174, 188, fig. 1.

⁷⁵³ Cf. Н. Степанян, *Искусство Армении*, Москва 1989, 105-106, 295, ил. 92; *Матенадаран*, Том 1, *Армянская рукописная книга VI-XIV веков*, Москва 1991, 234; Milanović, *The Tree of Jesse*, 51 n. 29, 30. На овом месту треба скренути пажњу и на фреске са западног зида Нередице, где су непосредно изнад представе *Рођења Христовог* биле насликане две старозаветне сцене – *Жртва Авраамова* и *Госпољубље Авраамова*. Cf. Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице*, 73, 202 (чертеж. 10, разрез D-C, 2-4), 212 (ил. 181), где је уочена идејна веза само између *Рођења* и *Госпољубља*.

⁷⁵⁴ Didyme l'Auveugle, *Sur Zacharie*, II, Zach. X, 8-10, 766-767. На другом месту Дидим истиче, према Посланици Римљанима, да је „Авраам отац свих народа који приђоше вери (Рим. 4:11, 16, 17); сви људи, заправо, који чине ове народе благословени су у његовом на-

следству (1. Мојс. 26:4), ако имају вере Авраамове којом се он прими у правду (Рим. 4:3, 9)”. Cf. ibidem, Tome III, 857.

⁷⁵⁵ P.G., t. 69, col. 145 AC; *Творения св. Кирилла*, ч. IV, 151. И свети Кирило се претходно позива на апостолско предање: „А сведочи о томе Павле, који пише: Јер обећање Аврааму да буде наследник свету не би законом но правдом вере (Рим. 4:13); стичемо право називати Авраама својим оцем ми, који смо поверовали у необрезању и по подобију његовом оправдани смо од Бога” (P.G., t. 69, col. 125 A et col. 145D-148A).

⁷⁵⁶ Климент Охридски, *Съчинения*, II, 174. И много касније, тумачећи 9. песму канона, свети Симеон Солунски запажа да је она посвећена Богородици и Рођењу Христовом кроз које је „Онај који се Оваплотио од Ње (Богородице) усвојио нас, нови Израил, као што је обећао Аврааму. Cf. *Сочинения бл. Симеона*, 419.

⁷⁵⁷ Cf. Clément d'Alexandrie, *Extraits de Théodote*, SC 23, Paris 1970, 173-175.

⁷⁵⁸ У једном од осврта на живопис моравичке катедрале то је веома добро осетио Војислав Ј. Ђурић, истичући да су ариљски сликари „ставили” у припрату „слике и циклусе који говоре о истинитој вери: Васељенске саборе, Лозу Јесејеву и сцене око жртве Авраамове” (Ђурић, *Српско сликарство на врхунцу*, 424).

пратећи високе узорне светог Константина и других византијских царева, српски владар постао чиниоцем недељиве васељенске повести борби за праву веру.⁷⁵⁹ У држави Немањића постојала је развијена свест о томе да је та борба одвајкада спадала у највише дужности православних суверена, како на личном тако и на државном плану. Владари су, природно, располагали и моћним прерогативима да у садејству с представницима цркве остваре победу у њој. Не чуди стога што Доментијан истиче како су у Србији јеретици савладани и сав народ окупљен „у свету саборну и апостолску цркву, пошто његова (Симеонова) добра вера беше у спрези са влашћу”.⁷⁶⁰ Родоначелник династије Немањића био је, дакле, достојан владарског положаја и од Бога му поверене државе. Он је успео да очува своје поданике у догматској чистоти и тако их одржи у великој заједници православних народа.

Мада на крају приче о општој историји борби за очување праве вере, *Немањин сабор* је својим местом у програму доведен и у идејну везу са самим почетком те приче – са представом *Жрџиве Авраамове*. Обе сцене су насликане у другој зони припрате. *Немањин сабор* добио је место на северном, а *Жрџива* на источном зиду, док се у истој зони јужног зида налазила, како је већ истакнуто, представа *Визије светог Пејра Александријског*. Повезивање прве две сцене свакако је у вези са древним, овде већ поменутиим православним учењем о хришћанској заједници као скупу народа што приведени правој вери постају Новим Израљем, наследницима Авраамовим. Свети Кирило Александријски, рецимо, беседећи у том смислу, вели: „Он (Бог) је тражио себи угодан народ, то јест онај који се рађа кроз веру у Христа по обећању, у каквоме народу су се јавили и оци многих народа, подобно божаственом Аврааму; јер су они наслеђивали његову славу, не у Израљу по телу, но у тим паганским народима који су се спасли кроз веру.”⁷⁶¹ Срби су током средњег века били необично привржени овим идејама,⁷⁶² па се литерарна поређења нашег народа са Израљем, а родоначелника династије Немањића са праоцем Авраамом и осталим патријарсима срећу веома често.⁷⁶³ Налазимо их већ код светог Саве, Доментијана и Теодосија. Као основ за поређења светог Симеона са Авраамом у литерарним делима узимани су различити мотиви: Немања је милосрдан и странопримац попут Авраама,⁷⁶⁴ као и праотац изабраног народа отишао је из свог отачаства у туђу земљу,⁷⁶⁵ са сином Савом на Светој Гори приносио је жртве попут Авраама и Исаака.⁷⁶⁶ Поређења су могла добити и уопштенији вид. Стихови *Службе светоме Симеону* од светог Саве опомињу нас да је свети Симеон поживео као други Авраам, а сасвим слична мисао јавља се и у Теодосијевом *Житију светог Саве*.⁷⁶⁷ У живопису ариљске припрате, међутим, у први план је постављено Немањино настојање да као родоначелник приведе своје племе правој вери и да га тако уподоби изабраном народу, по чему он сам постаје саврсником Авраамовим. Та мисао је била веома жива и у првим деценијама XIV века, када је 1319. године архиепископ Никодим писао предговор преводу Јерусалимског типика. Подсећајући да се Бог одрекао „првог Израља изнемоглог неверством”, тај архиепископ вели: „Видим’ во ѡ насъ велика Божия смотрениа милосръдик, шви во намъ новаго Авраама, светлаго нашего господина Симеоуна и новаго мироточьца въ новорожденнѣмъ Изральи, рекше въ сръп’сцѣи земли.”⁷⁶⁸

У делима српских средњовековних писаца на многим местима истиче се заслуга светог Симеона за победу хришћанске вере међу Србима, и то на такав начин да би се могао стећи утисак како пре Немање српски народ уопште није био христјанизован или да је живео под снажним утицајем јереси.⁷⁶⁹ Свети Симеон је, према слову средњовековних црквених писаца и песника, „прогнао таму неверја, цркви православну веру држећи”, „мраком јереси обузете, просветлио јесте људе своје” и „из дубине неверства извукао народ свој”⁷⁷⁰ да бисмо се ми, захваљујући њему и светом Сави, „ослободили мрачних обмана

⁷⁵⁹ Радојчић, *Портрети*, 33; Voivodić, *Un regard nouveau*, 13-14, 17.

⁷⁶⁰ Доментијан, *Живот светог Саве и живот светог Симеона*, 259.

⁷⁶¹ P.G. t. 69, col. 125 A; *Творения св. Кирилла*, ч. IV, 128. Сл. нап. 756 илра.

⁷⁶² Доментијан, рецимо, у својим делима готово да парафрази-ра светог Кирила. Сл. Доментијан, *Живот светог Саве и живот светог Симеона*, 240, 247-248.

⁷⁶³ О утицу старозаветних представа на етничко мишљење код хришћана cf. H. Kohn, *The Idea of Nationalism*, New York 1946, 36-50, 70-74.

⁷⁶⁴ Свети Сава, *Сабрани списи*, 98; Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, 65.

⁷⁶⁵ Доментијан, *Живот светог Саве и Живот светог Симеона*, 276; Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, 55-56, 95, 148, 185.

⁷⁶⁶ Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, 185, 206.

⁷⁶⁷ Свети Сава, *Сабрани списи*, 131 (сл. и коментар Д. Богдановића на стр. 192). Теодосије, *Житија*, 167.

⁷⁶⁸ Стојановић, *Закони и житија*, I, 22 (бр. 52).

⁷⁶⁹ Свети Сава, *Сабрани списи*, 192 (коментар Д. Богдановића); Благојевић, *О националним и државним интересима*, 18.

⁷⁷⁰ Ibidem, 131; Доментијан, *Живот светог Саве и живот светог Симеона*, 259, 285; Теодосије, *Службе, канони и Похвала*, 73; Првовенчани, *Сабрани списи*, 95.

јереси, и крстећи се трисијаном светлошћу божаства просветлили”.⁷⁷¹ Борбу за праву веру родоначелник светородне династије Немањића крунисао је сабором на којем је, како сведочи Стефан Првовенчани, однео победу над неком претећом јереси,⁷⁷² вероватно богумилством. Свети Симеон је тако своје правоверје потврдио управо кроз дела вере, што је значило посљедовање Аврааму и представљало хришћански идеал истицан и у српској средини. У *Хиландарском ѿиѿику* свети Сава у том смислу учи: „Да разумете да је вера без дела мртва. Авраам, отац наш, не оправда ли се делима узневши Исаака сина свога на жртвеник? Видиш ли да је вера помогла његовим делима и кроз дела саврши се вера.”⁷⁷³ Управо о томе да су свети Симеон и свети Сава омрзнули грех и заволели Христа „вером Авраамовом” занесено приповеда Доментијан.⁷⁷⁴

Мисао о светом Симеону као новом Аврааму и српском народу као Новом Израиљу даље је развијена у најнижој зони припрате захваљујући портретима владара и њихових потомака, насликаним око представе *Лозе Јесејеве*. Ликови краљева Милутина и Драгутина, као и краљице Кателине, компоновани су у виду репрезентативне ктиторске композиције. Та композиција је иконографски потпуно заокружена, али је на ширем идејном плану била посредно повезана како са представама замонашених српских владара у наосу, тако и са ликовима Драгутинових синова на северном делу западног зида припрате. Између главне ктиторске композиције и портрета Владислава и Урошица насликан је, на јужној страни западног зида, доњи део *Лозе Јесејеве*. Тако су се две генеалошке представе нашле не само једна крај друге него су на извешан начин и преплетене. Особен поступак творца ариљског тематског програма утолико је уочљивији што је за портрете Драгутинових синова далеко природније место пружала јужна страна зида, у непосредној близини ктиторске композиције. *Лоза Јесејева* је на тај начин „прекинула” континуирано низање портрета и њихову иконографску сабраност, али их је идејно повезала на веома надахнут начин и обогатила новим значењима.⁷⁷⁵

Просторно и идејно приближавање владарских портрета и представе *Лозе Јесејеве* јавља се у српској средини и пре Ариља. Оно је готово сигурно било заступљено у Сопоћанима,⁷⁷⁶ а вероватно и у припрати Мораче.⁷⁷⁷ Као важна потврда дубоке идејне повезаности представа из најниже зоне сопоћанске припрате са *Лозом Јесејевом* може се навести то што су на јужном зиду иза портрета српске владарске породице и попрсја светог Симеона Немање, управо под представом *Лозе*, насликани свети песници који у рукама држе свитке с цитатима што величају „Корен Јесејев”,⁷⁷⁸ док десницом упућују благослов ка портретима Немањића.⁷⁷⁹ Наглашавање те програмске везе остаће присутно у српској уметности и знатно после осликовања моравичке катедрале. У XIV веку развијена галерија портрета Немањиних потомака биће приближена лози Христових предака у Дечанима,⁷⁸⁰ да би се у Матеичу и на главној студеничкој кули *Лоза Јесејева* и *Лоза Немањића* нашле једна наспрам друге, као пандани.⁷⁸¹ Укључивање *Лозе Јесејеве* у програмске целине обојене династичким садржајима, односно њено повезивање са култом владајућих породица, било је, по свему судећи, добро познато и изван Србије. Поменуто појаву срећемо како на средњовековном Западу, тако и на византијском Истоку. Династичка значења придавана су, изгледа, већ

⁷⁷¹ Теодосије, *Службе, канои и Похвала*, 251. Сличних места код Теодосија има на претек. Cf. Србљак I, 141, 147, 153, 167, 169, 185, 187, 193, 199, 209, 211, 215, итд.

⁷⁷² Првовенчани, *Сабрани сѿиси*, 70.

⁷⁷³ Свети Сава, *Сабрани сѿиси*, 45. Важно је приметити да ово место није било преузето из Евергетидског типика (*Сѿиси Св. Саве*, 19). Чврстина вере Авраамове огледала се и у његовом правоверју које истиче, рецимо, Козма Индикоплов, подсећајући на то да се праотац држао Божијих заповести и да у сусретима са иноверницима није скренуо ни на један од три погрешна пута – астролога халдејских, мага харанских и идолопоклоника хананејских (*Torographie chrétienne*, Tome II, 154, 155). Према В. Ј. Ђурићу очигледно је да је „чврстина вере Авраамове основни садржај циклуса, као што она стоји у подлози осталих представа у припрати Ариља ... Снага вере и оданост законима цркве основна је садржина и фресака у припрати Сопоћана.” Cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 200.

⁷⁷⁴ Доментијан, *Живоиѿ Свеѿиога Саве и живоиѿ Свеѿиога Симеона*, 289.

⁷⁷⁵ На идејно повезивање *Лозе Јесејеве* и портрета у Ариљу упозорио је још Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 163-165. Но, он са *Лозом*

доводи у везу само портрете Драгутинових синова. С друге стране, Смиља Марјановић-Душанић помишља да су са *Лозом Јесејевом* у Ариљу могли бити повезани портрети самих владара које благосиља Христос. Cf. Марјановић-Душанић, *Моѿиѿиѿ Лозе Јесејеве*, 124.

⁷⁷⁶ Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 163-165; Г. Суботић, *Домениѿијаново дело и српски живопис XIII века*, in: *Српска књижевност у књижевној криѿици*, I, Стара књижевност, Београд 1965, 354-358. Да је *Лоза Јесејева* у Сопоћанима поред теолошке имала и „династичко-политичку поруку”, сматра и С. Марјановић-Душанић (*Моѿиѿиѿ Лозе Јесејеве*, 121-124). Управо у једном акту краља Уроша I, аренти повеље издате цркви Пресвете Богородице у Стону, говори се о Христу као о жезлу, то јест цветицу из корена Јесејева и о усиновљењу бивших незнабожаца, па и Срба, кроз њихово обожење (*Писах и ѿѿиѿиѿах*, 61).

⁷⁷⁷ Cf. Петковић (С.), *Морача*, 46.

⁷⁷⁸ Milanović, *The Tree of Jesse*, 58.

⁷⁷⁹ Cf. Живковић, *Сопоћани*, 26.

⁷⁸⁰ Д. Војводић, *Портрети*, 274-275 (са старијом литературом).

⁷⁸¹ Ђурић, *Лоза српских владара у Сѿиѿуѿици*, 67-68, 78; Д. Војводић, *Лоза Немањића*, in: ЛССВ, 371-372.

представама Христове генеалогije на витражима, скулптурама и мозаицима из Шартра, Сен Денија или базилике Христовог Рођења у Витлејему.⁷⁸² С друге стране, на јужној фасади костурске цркве Панагије Мавриотисе крај *Лозе Јесејеве* били су насликани портрети Михаила VIII Палеолога и првог кти-тора Алексија I Комнина, чијим су се потомцима сматрали представници последње византијске дина-стије.⁷⁸³ Пример из Костура је значајан јер је веома сродан српским примерима, а нешто је старији од њих. Уз наведене српске споменике, он упозорава на могућност да је сличних решења у Византији било знатно више и да би њихово порекло требало тражити у цариградској дворској средини.⁷⁸⁴ У средњо-вековној Србији сачувало се, свакако не случајно, највише сведочанстава о програмском повезивању династичке са Христовом генеалогijом, што још једном показује да су идејна решења ове врсте налази-ла изузетно повољно тле у држави Немањића. Разлози за ту појаву произлазили су из природе тадашњег српског друштва и његове идеологије, у чијем су средишту стајала питања династичког континуитета, светородности владајуће породице и њене улоге у очувању православности Богом повереног јој наро-да.⁷⁸⁵ У српским црквама стога се може пратити логичан и постепен развој од примене иконографске формуле „хоризонталне династичке лозе”, преко идејног повезивања тог низа владарских портрета са представом *Лозе Јесејеве*, до појаве развијене „вертикалне” *Лозе Немањића*.⁷⁸⁶

Стварању културног миљеа у којем су на прави начин могле бити прихваћене поменуте иконо-графске и програмске формуле нарочито су допринели текстови српских писаца. Већ од времена светог Саве у српским житијима, богослужбеним текстовима и владарским повељама развија се схватање о Немањином потомству и читавом српском народу као „новом Израиљу”.⁷⁸⁷ Уступајући престо сину Сте-фану, Симеон Немања га је, како казује свети Сава, „благословио изванредно, као што благослови Исак Јакова”, и обратио му се речима: „Чедо моје љубљено, паси овај мој Израиљ, и пази на њега водећи га као јагње Јосиф.”⁷⁸⁸ Према сведочењу истог писца, свети Симеон је пред смрт благословио своје наслед-ство речима: „Господе Сведржитељу, Боже отаца наших, Авраамов, Исааков, Јаковљев и семена праведнога, сачувај их и укрепи у држави бивше владавине моје.”⁷⁸⁹ Доментијан истиче за светог Симео-на да „као што пре међу Јудејима прозре да ће се од њих родити пресвета Госпођа Богородица, и да ће се од ње Он сам телом родити ... тако Господ прозре и овога преподобнога оца нашега да ће на њему би-ти његова благодат, и да ће се благочастиви од њега родити, и да ће се као нови Израиљ јавити семе њего-во”.⁷⁹⁰ У *Житију светог Саве* тај аутор казује да је родитеље првог српског архиепископа Бог благословио истим благословом као Авраама и Сару, и Исаака и Реваку, и да „благослови Јаковљевим благословом синове синова њихових, а ваздвиге служитеље новоме закону своме, и названи бише од Бога нови Израиљћани, друго царско свештенство, и ирицейише се истинијој маслини, Христју”.⁷⁹¹ Доментијан у *Житију светог Симеона* приписује његовом сину Сави речи да је Бог намерио да у родоначелнику дина-стије Немањића прослави своја чудеса како би се он назвао „други нови Израиљ” и да ће се „паства” њего-ва „Богом узраставши” назвати „изабрање Божје”, видећи у светоме Симеону „подобника” боговидог Јакова – јер ће из њега „прорасти други Израиљ”.⁷⁹² Сасвим слична схватања могу се пронаћи и у Тео-досијевим делима,⁷⁹³ као и у текстовима неких мање значајних писаца с краја XIII и из првих деценија

⁷⁸² J. R. Johnson, *The Tree of Jesse Window of Chartres: Laudes Regiae*, *Speculum* 36/1 (1961), 1-22; M. L. Thérél, *Comment la patrologie peut éclairer l'archéologie. A propos de l'Arbre de Jessé et des statues-colonnes de Saint-Denis*, *Cahiers de civilisation médiévale* (Xe-XIIe siècles), VI, No. 2 (1963), 145-158; J. Le Goff, *Aspects religieux et sacrés de la monarchie française de X^e au XIII^e siècle*, in: *La royauté sacrée dans le monde chrétien*, ed. A. Boureau et. C.-S. Ingerflom, Paris 1992, 24, 25; Hunt, *Art and Colonialism*, 80; U. Geese, *Gothic Sculpture in France, Italy, Germany and England*, in: *The Art of Gothic. Architecture. Sculpture. Painting*, ed. by R. Toman, Cologne 1999, 301.

⁷⁸³ Папамасторакис, „Ενα εἰκαστικό ἔργοιο του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου”, 221-238, εἰκ. 1.

⁷⁸⁴ Византијски ретор Манојло Холобол пореди управо Михаи-ла VIII са старозаветним царевима и јеврејским народним вођама Давидом, Соломоном и Мојсијем, док Византијско царство назива „новим Израиљем”, а Цариград „новим Сионом” (cf. *ibidem*, 236-238; A. Failler, *La proclamation impériale de Michael VIII et d'Andronic II*, *RÉB* 44/1986/240-241). Слична поређења негују се и у време Андроника II.

Cf. Н. Радосевић, *Похвална слова цару Андронику II Палеологу*, ЗРВИ 21 (1982), 79.

⁷⁸⁵ О овим питањима расправља се на више места у књизи Смиље Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија* (са старијом ли-тературом).

⁷⁸⁶ Д. Војводић, *Лоза Немањића*, in: ЛССВ, 371-373 (са старијом литературом).

⁷⁸⁷ Последња је о томе писала С. Марјановић-Душанић, *Владар-ска идеологија*, 111-117, 192-197, 283-284.

⁷⁸⁸ Свети Сава, *Сабрани списи*, 102.

⁷⁸⁹ *Ibidem*, 113.

⁷⁹⁰ Доментијан, *Живот Светиога Саве и живот Светиога Симеона*, 238-239.

⁷⁹¹ *Ibidem*, 65-66.

⁷⁹² *Ibidem*, 275. О Доментијановим схватањима о Србима као новом изабраном народу подробније расправља Благојевић, *О на-ционалним и државним интересима*, 18-21.

⁷⁹³ Теодосије, *Житија*, 156, 163, 166.

XIV века. Занимљив је у том смислу и запис писара у хиландарском Четворојеванђељу краља Милутина из 1316. године у којем се каже како Бог „въ прѣвѣхъ же извѣраа прѣвѣтца Авраама и ѿт нѣго многы довроплодныи ѿтрасли расплоди въ, рекоу же и прѣкраснаго Иѡсифа, и пророка и цара Давида, и нѣныхъ многы и до Прѣчистыи, а въ нынѣшнихъ родѣхъ извѣраа и въздвиже господина свѣтаго Симѣона Неманю, ...И ѿт нѣго довроплодныи ѿтрасли многы процвѣтъ...”⁷⁹⁴

Када се пажљиво проуче текстови српских и византијских писаца, али и сама дела ликовних уметности, постаје сасвим јасно да је програмско преплитање српских династичких портрета са представом Лозе Јесејеве имало дубоко идејно утемељење. Оно је требало да покаже како су Немањићи били подобни роду Богом изабраних старозаветних праведника и да се, захваљујући светом Симеону и његовим потомцима који су у православљу „прицепљени” светој маслини (Рим. 11:16-24), читав српски народ јавља као „нови Израил”. У питању, дакле, није било пуко поређење два родословља. Основни мотив идејног повезивања немањићке с Јесејевом лозом стога и не треба тражити у намери да се нагласи пораст самосвести српске светородне династије до те мере да је она као свој узор могла истаћи телесну генеалогију Господара васељене. Прави повод разматраном програмском решењу лежи на другој страни. Он се разазнаје управо у жељи да се покаже како су се српски владари својом вером и својим животима уподобили изданку лозе древних библијских царева, те да се крштени и око таквих владара окупљени народ може сматрати новим „изабрањем Божијим”.⁷⁹⁵ Истицање сличности израиљске старозаветне и српске владарске генеалогије служило је као знак њихове дубље, „генеричке” повезаности кроз појаву Господа Исуса Христа. О томе је касније, у XIV веку, требало непосредније да сведочи и поменуто сликање иконографски идентично устројених и у виду пандана приказаних Лозе Јесејеве и Лозе Немањића.⁷⁹⁶

При разматрању тематског програма приправе пажњу треба обратити на још неколико представа у најнижој зони живописа. На јужној страни источног зида, у непосредној близини ктиторске композиције и у идејној вези са њом, насликан је лик светог Ахилија Лариског.⁷⁹⁷ Његов положај у оквиру програма приправе може се на први поглед учинити нејасним, јер он није иконографски укључен у ктиторску представу са јужног зида. На тој композицији фронтално приказани ктитор – краљ Драгутин – приноси модел храма Христу, насликаном у сегменту неба, који га благосиља, као и његову жену и брата. За представу патрона храма на самом јужном зиду, дакле, није нађено место. Да би се објаснила ова особеност, мора се најпре скренути пажња на то да се у Ариљу развијена ктиторска композиција јавља у једном новом, за дотадашње српске споменике неуобичајеном виду, о чему ће у оквиру иконографских разматрања бити више речи. Та нова концепција портрета је, уз однос расположивих зидних површина у припрати, пресудно утицала на издвајање представе патрона храма и њено постављање крај главног дела ктиторске композиције. Посредничка улога светитеља патрона због тога је помало замањена, али је идејна повезаност његове представе са ктиторском сликом на јужном зиду остала ипак довољно јасна. Свети Ахилије је, нема сумње, био схваћен као светитељска личност уз чије се посредништво ктиторов дар предаје Христу. Чини се стога потпуно излишним мишљење Цветана Грозданова да је лариски епископ био насликан на том месту, крај пролаза у наос, због веровања у његову способност да као борац против јереси запречи јеретцима улаз у храм. Једноставно, мишљење Грозданова не темељи се на било каквим аргументима и аналогијама.⁷⁹⁸

У новије време изнета је претпоставка, заснована на локалној традицији⁷⁹⁹ и неким археолошким налазима, да су под надгробним обележјем уз јужни зид приправе биле укопане мошти светог лариског

⁷⁹⁴ Cf. Богдановић, *Каталог*, 53.

⁷⁹⁵ О апостолској улози светог Симеона и светог Саве, који су кроз властито богоспознање свој народ везали за плод древне лозе Јесејеве – Христа – и окупили га у Цркву, речито говоре Теодосијеви стихови (*Службе, канони и Похвала*, 189).

*Цвѣи чистѣише који нам је из корена Јесејева изникао,
Дѣво, ѿ плод бесмртности израсла нам јеси,
Христѣ, Цара и Госѣода,
њѣга окусивши ѿрејодобни, умом се неба дохвѣиши,
и свѣишиишѣи, јеванђеоским речима најѿјивши срца људи,
рај красан – цркву ѿказаши.*

⁷⁹⁶ Оваква схватања о избору кључних тема и идејним основама програма ариљске приправе први пут смо саопштили на научном

скупу посвећеном цркви Светог Ахилија у Ариљу, одржаном маја 1996. године.

⁷⁹⁷ Сви значајнији истраживачи ариљских портрета доводе представу светог Ахилија у везу са ктиторском композицијом: Окуневъ, *Портрети*, 82-83; idem, *Ариље*, 237, 238; Радојчић, *Портрети*, 30-31; Петковић (С.), *Ариље*, III; Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, 122; M. Tatić-Djurić, *L'iconographie de la donation dans l'ancien art serbe*, in: *Actes du XIV^e CIÉВ*, III, Bucarest 1976, 316, 320.

⁷⁹⁸ Cf. Грозданов, *Ахил Лариски*, 20. Овде се намеће питање који су то јеретици, када, зашто и у каквом броју улазили у српске православне храмове да би се морало размислити о заштити црквеног улаза од њих.

⁷⁹⁹ Ф. Каниц, *Србија. Земља и сѣановништво*, Београд 1985, књ. I, 572.

епископа, те да је зато лик светог Ахилија насликан на јужној страни источног зида.⁸⁰⁰ Оваква претпоставка изазива, међутим, одређене сумње. Запажа се да место у припрати, а затим и скромно надгробно обележје, постављено наспрам знатно веће и некада вероватно репрезентативније фунерарне целине везане за гроб епископа Меркурија, не би одговарали начину похрањивања моштију тако угледног светитеља какав је био Ахилије Лариски.⁸⁰¹ Ово запажање вреди поготово ако су светитељеве мошти, по чудотворству већ увелико чувене, биле пренете у Моравице са Преспе. Захваљујући једној српској верзији службе патрону моравичке катедрале и његовом необичном кратком житију (Хиландар, рукопис бр. 230), које је крајем XIV века за Ариље написао извесног Никодим,⁸⁰² имамо сведочанство да су се у задужбини краља Драгутина чувале мошти неког светог Ахилија, за којег се веровало да је био архијереј Ларисе. Но, велики проблем изазива околност да се у поменутој служби тај светитељ слави као свештеномученик, што свети лариски епископ није био. У краткој верзији *Сѣраданија* свештеномученика Ахилија, изложеног при крају српске службе, приповеда се да је светитељ потицао из источног дела Константиновог царства, да је васпитан у хришћанској породици и да је због своје ревности и изобличавања заблуда био постављен за епископа у Лариси (в. *Лавросѣ*).⁸⁰³ Забележено је и његово учешће на Првом васељенском сабору, на којем су осуђени Арије и други јеретици, што све одговара подацима из уобичајене верзије кратког житија светог Ахилија Лариског. Надаље се, пак, говори о томе како је светитељ чуо да се међу Тривалима раширила јерес „Навата Трапезонт'скаго”, иако су ови Тривали, који својим „ѣзыкомъ Сръбскъ именуѡуть се”, испрва били просвећени проповедима апостола Тита.⁸⁰⁴ Пошто је отишао у те крајеве, „прогнао јеретичку таму” и „многе вратио к Богу”, на повратку у завичај убили су га злочинци „на мѣстѣ гл(агол)кѣмъ Моравица... идѣже и ч(ь)с(ь)тнык кго моци положени быше. и мѣра вл(а)гооуханіа и до н(и)на истакають. исцѣлкнѣ(мъ) дары овыи'но подавающе”.⁸⁰⁵ У овој прилици нећемо се упуштати у сложена питања преплитања култова двојице или више светитеља. Из тог преплитања вероватно је проистекла необична српска верзија житија и службе светом Ахилију.⁸⁰⁶ Морамо, међутим, приметити да је евентуално стапање култа светог лариског епископа с култом неког локалног светитеља сличног имена, чије су мошти биле похрањене у првобитној ариљској цркви, заиста могло довести до обнављања успомене на старо гробно место које је у знатно увећаном храму из времена краља Драгутина добило необичну локацију.⁸⁰⁷ У том случају збуњивало би решење сасвим ниског и прилично скромног надгробног обележја смештенос уз јужни зид припрате. Тај проблем се намеће нарочито стога што се у служби и житију говори о обилном изливању исцељујућег мира,⁸⁰⁸ а молитве светитељу упућују у име „ч(ь)стною ракоу твою” или „ракоу моци твоих(ь) – свѣтокцихъ”.⁸⁰⁹ По свом облику и месту, ниско надгробно обележје савременом истраживачу ни приближно се не показује као главно култно средиште цркве, где су се догађала мироточења и које су они што су светитеља славили могли „обстојати”, то јест окружити или опколити. Чини се да пред нама нужно остаје извесна недоумица. Да ли можда реч „обстојати” треба тумачити слободније и схватити као окупљање пред гробом,⁸¹⁰ или, пак, у појму „рака”, који се доста често поми-

⁸⁰⁰ Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (2002), 68-73, 253-254.

⁸⁰¹ Док се према остацима камене конструкције на северној страни нартекса могло закључити да је гроб епископа Меркурија изгледа био обележен монументалним саркофагом, нису пронађени никакви поузданији трагови на основу којих би се смело говорити о саркофагу као обележју гробнице на јужној страни ариљске припрате. Cf. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (2002), 249-254. И фрагменти сокла у виду завесица с орнаментима, у најнижој зони јужног зида и испуста у југоисточном углу нартекса, јасно говоре да се на том месту у време осликавања ариљске цркве није могла налазити надгробна конструкција у облику саркофага. Cf. *ibidem*, сл. 134; Живковић, *Ариље*, 14 (44).

⁸⁰² Суботин-Голубовић, *Ахилије-Архилије*, 43; Климентина Иванова сматра, без чврстих аргумената, да је за Ариље ову службу и житије написао Никодим Тисмански. Cf. Иванова, *Неизвесна српска служба*, 25, 31, 38-40.

⁸⁰³ Иванова, *Неизвесна српска служба*, 40 (л. 98а).

⁸⁰⁴ *Ibidem*.

⁸⁰⁵ *Ibidem*.

⁸⁰⁶ Cf. Радојичић, *Књижевна збивања*, 232; Суботин-Голубовић, *Ахилије-Архилије*, 37-46.

⁸⁰⁷ Cf. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (2002), 68-73, 253-254.

⁸⁰⁸ Иванова, „Възъявам ѿе, оѿче Ахилие”, 157 (л. 82а), 157 (82б), 160 (л. 88б), 163 (91б), 169 (98б), 170 (100а). Као светитељ мироточац свети Ахилије Лариски слави се и у старијим верзијама службе. Cf. Суботин-Голубовић, *Кули светог Ахилија Лариског*, 30; *eadem*, *Нова служба*, 155, 157, 158; Иванова, *Служба на св. Ахил*, 18, 19, 20, 21; *eadem*, *Неизвесна српска служба*, 28.

⁸⁰⁹ Иванова, „Възъявам ѿе, оѿче Ахилие”, 159 (л. 87б), 160/161 (л. 89а), 170 (100а); Иванова, *Неизвесна српска служба*, 31.

⁸¹⁰ Григорије Цамблак, неки непознати Дечанац и зограф Лонгин певају о томе како се верни веселе док певају похвалне песме светом краљу Стефану Дечанском, „обилазећи уоколо” њивот с његовим моштима, односно моле му се и величају Христа „окруживши” те мошти (Србљак, II, 348, 362; Јовановић-Стигчевић, *Служба Акаѿисту Сѣфана Дечанског*, 117). Нажалост, данас знамо само приближно где је и како је кивот с моштима Дечанског некада био постављен.

ње у служби,⁸¹¹ ваља препознати уопштену ознаку за некакав кивот или саркофаг који се чувао у наосу или олтару ариљског храма? У српској црквеној поезији из последње четвртине XIV и с почетка XV столећа постоје уверљиве потврде о томе да се о кивоту са светитељским моштима смештеним у близини олтарске преграде певало управо као о „раци”. У *Служби краљу Милутину*, чије су мошти биле постављене у кивот испред олтарске преграде,⁸¹² Данило Бањски на многим местима говори о благоуханој „раци” краљевих моштију која непрестано вернима дарива исцељења.⁸¹³ Григорије Цамблук у *Служби свјетом краљу Стефану Дечанском* користи речи „ковчег”, „рака” и „кивот” да би означио место где почивају чудотворне мошти „српског новомученика”.⁸¹⁴ О „раци” с моштима дечанског краља која „просијава” исцељењима па је верни целивају, певају и непознати писац *Канона* овом светитељу и зограф Лонгин у *Служби акаџисџу Стефана Дечанског*, написаној крајем XVI века.⁸¹⁵

Ни сликани програм над гробом у јужној половини нартекса не пружа довољно јасне наговештаје да су у овом простору биле чуване мошти светог Ахилија. У први план живописа на јужном зиду, који наткриљује гробно обележје, постављена је свечана ктиторска композиција. Она доминира читавим простором, а духом своје репрезентативне владарске иконографије никако не приличи обележавању места похране светитељских моштију. Чак се и квадратна ниша, за коју је Милка Чанак-Медић претпоставила да је била „предвиђена за неки уређај за истицање мира”,⁸¹⁶ нашла на десном бедру портрета краља Милутина. Лик светог Ахилија потиснут је, при том, на знатно ужу и са надгробним постројењем слабије повезану површину источног зида. Ово постаје још уочљивије уколико се пажња обрати на програм живописа крај оближњег гроба моравичког епископа Меркурија, личности далеко мање поштоване од светог Ахилија. На северном зиду, у средишту тог програма, насликана је композиција епископовог успелја која недвосмислено указује на гробну намену простора и одаје почаст сахрањеном. Ако бисмо у српском средњовековном сликарству тражили програмско решење изнад неког светитељског гроба које би колико-толико било слично решењу на јужној страни ариљске припрате, онда бисмо се морали зауставити на програму фресака најниже зоне југозападног травеја наоса Хиландара. Тамо је, међутим, реч о бившем, испражњеном гробу једног светитеља (светог Симеона Српског). Он је наткриљен фрескама чија је програмска структура по пореклу била хронолошки слојевита, а иконографија далеко мање репрезентативна.⁸¹⁷ Склони смо, такође, да не придамо посебан значај околности што је изнад ктиторског портрета и помињане надгробне плоче у Ариљу приказана *Визија свјетог Пејтра Александријског*. У различитим верзијама службе светом Ахилију истиче се тријумф овог светитеља над јеретиком Аријем,⁸¹⁸ али се он ту јавља у својству општег места.⁸¹⁹ По свему судећи, представа којом се илуструје догађај из предисторије *Првог васељенског сабора* нашла се у другој зони јужног зида ариљске припрате из неких других, већ размотрених разлога.

Појава *Успелја моравичког епископа Меркурија* у припрати мора се посматрати као непосредна последица смештања гроба једног локалног архијереја у овај део храма. У православном свету обичај сахрањивања у нартексу био је широко прихваћен,⁸²⁰ па је понекад могао битно да утиче на сликарски програм простора, који је тада добијао есхатолошко значење. У Ариљу то није било тако. Гробно место моравичког епископа, чије су заслуге за обнову катедрале морале бити знатне, обележено је само сценом *Успелја*. Нема сумње да је подстицај за такво иконографско обележје гробног места дошао из Сопоћана. Управо на северном зиду припрате најзначајније цркве Драгутиновог оца, краља Уроша, тачно изнад гробнице Ане Дандоло нашла се сцена њене смрти, али је надгробни програм био проширен монументалном представом *Сјирашиног суда*.⁸²¹ Због сведености простора, затим због мање важности сахрањене

⁸¹¹ О „раки” или о „гробу” с моштима светог Ахилија говори се и у старијим верзијама службе, које нису настале у српској средини нити су биле везане за наше Моравице. Сф. Суботин-Голубовић, *Нова служба*, 157; Иванова, *Служба на св. Ахил*, 18, 20, 21.

⁸¹² Поповић (Д.), *Српски владарски гроб*, 97-98.

⁸¹³ Србљак, II, 84, 88, 92, 94, 96, 98, 106, 114, 118.

⁸¹⁴ Ibidem, 318, 322, 344, 348.

⁸¹⁵ Ibidem, 356; Јовановић-Стипчевић, *Служба Акаџисџу Стефана Дечанског*, 109, 117, 120, 122 (л. 25' и л. 26), 123, 124.

⁸¹⁶ Чанак-Медић, *Свјетли Ахилије у Ариљу* (2002), 71.

⁸¹⁷ Д. Војводић, *Кититорски портрети и представе*, in: *Манастир Хиландар*, приредио Г. Суботин, Београд 1998, 249-250.

⁸¹⁸ Суботин-Голубовић, *Култи свјетог Ахилија Лариског*, 29, 30, 31; eadem, *Нова служба*, 154, 155, 156; Иванова, *Служба на св. Ахил*, 18, 19; Иванова, *Неизвесна српска служба*, 25, 31, 38-40; Иванова, „Възъявам ѿе, оѿче Ахилие”, 158 (л. 83б), 159 (л. 87а), 164 (92б), 167 (л. 97а), 169 (л. 99а).

⁸¹⁹ Иванова, *Неизвесна српска служба*, 30.

⁸²⁰ F. Bache, *La fonction funéraire du narthex dans les églises byzantines du XII^e au XIV^e siècle*, Histoire de l'art 7 (octobre 1989), 25-33. О праву епископа да буду сахрањени у својој катедралној цркви cf. Троицки, *Кититорско право*, 122.

⁸²¹ Поповић, *Српски владарски гроб*, 77-78; Todić, *L'influence de la liturgie sur la décoration peinte du narthex de Sopoćani*, 51-52 (где се сце-

личности, а нарочито због значаја који је у оквиру програма дат другим темама, представа *Сирашиног суда* у ариљској припрати није приказана. Иначе, крај *Усијења епископа Меркурија* насликан је портрет још једног почившег моравичког архијереја – Герасима. У питању је груписање садржаја који се односе на историју катедрале и стоје у широј идејној вези са портретима српских архиепископа и ондашњег моравичког епископа из наоса, о чему је било речи.

На источном зиду ариљске припрате, северно од улаза, насликан је монументални лик светог арханђела Михаила, одевеног у ратничку одећу, с исуканим мачем у десници. Оваква иконографија арханђелове представе и њено место у програму недвосмислено указују на функцију слике. У питању је лик такозваног „филакса” (ὁ Φύλαξ), „чуvara улаза у храм”, који се веома често јавља у црквеној уметности православних, нарочито у периоду зрелог средњег века.⁸²² Кад је српско зидно сликарство у питању, ариљски пример пружа најстарије поуздано сведочанство о обичају представљања архистратига Михаила као чуvara улаза. Међутим, та појава је у нашој уметности морала бити присутна и знатно раније. Јужно од пролаза у наос Студенице на слоју из XVI века, који изгледа у знатној мери понавља старији програм, насликан је лик арханђела Гаврила. Насупрот њему, на оштећеној површини живописа северно од улаза, вероватно се налазио лик његовог парњака – арханђела Михаила. Трагови фигура арханђела сачувани су и под великим слепим аркадама крај улаза у наос Градца,⁸²³ док је у капели Светог Стефана у Сопотанима насликан арханђел Михаил с исуканим мачем, знатно монументалнији од околних представа. Он у програму није добио место које би одговарало чувару храма, али му ту улогу даје натпис што га означава као „Хранитеља Свете Тројице”.⁸²⁴ Од почетка XIV века приказивање арханђела Михаила с мачем у рукама крај улаза у храм у српским споменицима постаје сасвим уобичајена појава. С обзиром на то да је у питању представа с јасним значењем и недвосмислено одређеном функцијом, арханђелов лик у ариљској припрати не би требало безрезервно повезивати са другим представама и садржајима који су се нашли у истом простору, али из сасвим других разлога.⁸²⁵

При крају разматрања тематског програма ариљске припрате пажњу ваља поклонити и попрсјима насликаним у два лунета изнад пролаза. Над улазом у наос место је добио лик Исуса Христа (сх. 1, 2, бр. 126), што је уобичајено решење. Нажалост, степен оштећености фреске не дозвољава да се утврди који је Спаситељев иконографски тип био заступљен и каква су могла бити његова дубља значења. Иако је веома добро очувано, попрсје светог Евстатија Плакиде (сх. 1, 2, бр. 132), насликано над улазом у припрату, чини већи проблем при тумачењу ариљског програма. Свети Евстатије је био веома поштован и често сликан светитељ.⁸²⁶ Појаву његове представе било би стога лако објаснити да није издвојена из групе светих ратника на западном зиду северне певнице и насликана у једној од лунета припрате. Поједини истраживачи су претпоставили да су за истицање Плакидиног лика постојали нарочити разлози. Ипак, у питању вероватно није било прослављање овог светитеља као заштитника савременог српског архиепископа Јевстатија II, како је то својевремено претпостављано. Пратећи нека запажања и размишљања Николаја Љвовича Окуњева,⁸²⁷ Бранислав Тодић је дошао до закључка да је постављање Плакидине представе у лунету над улазом у припрату „драгоцено као знак присуства архиепископа Јевстатија II у избору фресака у Ариљу”.⁸²⁸ Потпора за овакву тврдњу с далекосежним последицама за разматрање ариљског програма пронађена је у чињеници да су у тематским ансамблима из неколико српских цркава истакнути ликови светитеља имењака оних архиепископа, епископа и игумана који су непосредно бринули о осликовању тих храмова.⁸²⁹ Овде је веома важно приметити да се и у натписима

на *Смрти Ане Дандоло*, као и представа *Сирашиног суда*, доводи у везу са одређеним богослужењима).

⁸²² А. Ксингопулос, *Ἀρχάγγελος Μιχαήλ ὁ Φύλαξ*, ΠΧΑΕ 1 (1932), 18; Koumoussi, *Les peintures murales*, 124-127; Tatić-Djurić, *Archanges gardiens de porte à Dečani*, 359-366.

⁸²³ Бошковић, Ненадовић, *Градци*, 6; Оливера Кандић претпоставља, међутим, да се под аркадама налазила представа *Благовесити*. Cf. О Кандић, *Манастир Градци*, Београд 1987, 42.

⁸²⁴ Ђурић, *Сопотани*, 84, Т. LVI; Живковић, *Сопотани*, 34.

⁸²⁵ На научном скупу посвећеном цркви Светог Ахилија у Ариљу, одржаном маја 1996. године, колегиница Радојка Зарић покушала је да доведе представу арханђела Михаила у идејну везу са гробом епископа Меркурија. Сматрамо да „ратничка” иконографија арханђелове представе, као и традиција сликаних програма крај гробова у срп-

ској средњовековној уметности, говоре против наведене претпоставке.

⁸²⁶ Укажимо бар на чињеницу да је памјат светом Евстатију нашли места међу службама сасвим пробраном броју светитеља већ у најстаријем српском празничном мишеју – САНУ 361 – из средине XIII века (cf. Суботин-Голубовић, *Култи светог Ахилија Лариског*, н. 1). О култу и приказивању светог Евстатија Плакиде cf. Марковић, *О иконографији светих ратника*, passim.

⁸²⁷ Окунев, *Ариље*, 223.

⁸²⁸ Тодић, *Фреска св. Никодима*, 98-99.

⁸²⁹ Мада није од пресудног значаја, нека ипак буде забележено да је у Ариљу српски архиепископ у натпису означен као *мъстѣдѣ*, а свети ратник као *мъстѣдѣ*. То показује да се они који су били задужени за осмишљавање и остваривање ариљског тематског програма нису потрудили да усагласе облик светитељевог имена са архијерејским.

о подизању или осликовању појединих цркава помињу српски клирици који су као настојници боравили при тим црквама у време радова.⁸³⁰ Нема сумње да је вишегодишња брига за настајање и украшавање неког храма, а она се свакако није сводила на избор сликаних тема, давала за право црквеним достојанственицима да у оквиру посебних тематских целина програма истакну и свој портрет или лик свога светитеља заштитника. Тешко је, међутим, прихватити могућност да је поглавар Српске аутокефалне цркве преузео бригу о осликовању једне епископске катедре од епархијског начелника, епископа – обавезаног одлукама Васељенских сабора да се стара о украшавању цркава у повереној му дијецези. Уз то би требало још једном скренути пажњу на околност да се готово сви истраживачи слажу како је у време осликовања Ариља, крајем XIII века, српски архиепископ пребивао у удаљеној Пећи.⁸³¹ Најзад, не може се пронаћи било каква потврда да је у средњовековној Србији постојао обичај истицања ликова светитеља заштитника српских архиепископа у црквама о чијем осликовању они нису бринули као ктитори или непосредни надзорници. Није нам познат ни један пример таквог начина указивања почаста српским архијерејима у манастирским црквама у њиховим епархијама. У монашким обитељима истичу се само ликови заштитника игумана који су бринули о градњи и живописању одређеног храма. Пример Дечана веома јасно показује да су и у манастирима подизаним у близини црквеног седишта у Пећи српски архиепископи непосредну бригу о живописању препуштали игуманима тих братстава.⁸³² Своју пажњу српски црквени поглавари усмеравали су пре свега на храмове у самим архиепископским седиштима – у Пећи и Жичи – где се јављају и као ктитори.⁸³³ Стога је сасвим разумљиво што је у једној катедрали и краљевској задужбини каква је била Грачаница старање о сликарским радовима преузео помесни епископ Игњатије и што у два наврата на зидовима те цркве истиче лик свог небеског покровитеља.⁸³⁴ Недавно је, међутим, изнето мишљење да је архиепископ Јевстатије II био непосредније повезан са Ариљем као његов други ктитор.⁸³⁵ О тој претпоставци, која не налази никаквих основа у сачуваним изворима, већ смо подробно расправљали у уводном поглављу.

Представа светог Евстатија Плакиде над пролазом у припрату, као и појава попрсја апостола Томе, насликаног у лунети улаза у ариљски наос (сх. 1, 2, бр. 120), измиче засад покушајима поузданог и прихватљивог објашњења. При том се не може избећи важно методолошко питање: да ли се само на основу чињенице да је апостол Тома, попут светог Евстатија, био насликан на необичном месту храма, у лунети изнад улаза у наос, сме доносити закључак да је и нека личност с именом неповерљивог Христовог ученика била непосредно ангажована на подизању или украшавању моравичке катедрале? Сасвим смо близу уверењу да су досадашња тумачења појаве попрсја познатог светог ратника у припрати Ариља последица неодговарајућег приступа проблему и тражења посебних значења тамо где их, по свему судећи, нема. Тако се, рецимо, показало да појава представе светог Никодима над јужним пролазом из наоса у припрату хиландарског католикона није могла бити плод жеље хиландарског игумана Никодима да истакне лик свог светог имењака у близини ктиторских портрета.⁸³⁶ Овде вреди приметити да је својевремено управо хиландарски пример доведен у најближу формалну везу са програмском ситуацијом у припрати Ариља.⁸³⁷ С друге стране, чини нам се како има смисла подсетити се да су због сведености простора предвиђеног за сликање стојећих светитељских фигура у најнижој зони ариљске цркве били изостављени ликови многих познатих и у српским црквама XIII века радо сликаних светитеља. Не би требало, стога, искључити могућност да су сликари посегли за површинама лунета, блиским најнижем појасу, да би у њих сместили представе апостола и светог ратника за које саме певнице нису пружале довољно места.

* * *

Ако изузмемо неколико по значају периферних представа, можемо приметити да све остале теме у припрати својим избором и распоредом наводе на закључак да је програм тог дела ариљског храма

⁸³⁰ Војводић, *Портирети*, 276-277.

⁸³¹ Cf. Војводић, *Два прилога истраживању цркве Светог Ахилија*, 96-96, стр. 34 *supra*.

⁸³² Cf. Војводић, *Два прилога истраживању цркве Светог Ахилија*, 98, нап. 16.

⁸³³ Г. Суботић, *Црква светог Димитрија у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, IX-XII; Ђурић in: *Пећка патријаршија*, 201, 210. За Жичу cf. стр. 33 *supra*.

⁸³⁴ Тодић, *Грачаница*, 71, 101, 109, 168-169, 225.

⁸³⁵ Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 66.

⁸³⁶ Cf. V. J. Djurić, *Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar*, XЗ 7 (1989), n. 34; М. Марковић, В. Т. Хостетер, *Прилог хронологији градње и осликовања хиландарског католикона*, XЗ 10 (1998), 201-217.

⁸³⁷ Тодић, *Фреска св. Никодима*, 91-103, нарочито 100.

саздан у виду сложене и идејно сасвим складно повезане целине. Њени творци су, не удаљивши се значајније од традицијом утврђених програмских оквира за нартексе византијских и српских цркава, успели да смисаоно обједине све кључне теме наткриљујући их јединственом идејом. Као саборна нит којом је програм ариљског нартекса био повезан показује се мисао о непрекинутој, вековној повести правоверја. У питању су, заправо, старозаветна предисторија хришћанства и сама хришћанска историја у коју је, преко својих највиших представника, био укључен и српски народ. Нема сумње да су ктитор, помесни епископ и сликари непосредно надахнуће за стварање овако осмишљене тематске целине нашли у живопису неколико старијих српских цркава, пре свега у припрати Сопоћана. Из задужбине краља Уроша I, претходника и родитеља ариљског ктитора, нису преузимане само одређене теме него и идеје које су их сабирале у дубоко промишљене богословске и идеолошке исказе.

Непосредан политички ангажман, ако га је и било, у овако изграђеном програму припрате потиснут је у други план. То што су поражени јерарси на представи *Немањиног сабора* означени прилично широким термином „полуверници” не би требало узимати као недвосмислени знак жеље да се сцена актуелизује у црквено-политичком смислу као осуда неке одређене верске групе. Представа *Сабора светог Симеона* имала је знатно уопштенији, идеолошки наглашен смисао, што ћемо покушати да покажемо у оквиру иконографског разматрања те сцене. У сферу идеолошког дубоко је задирао и избор места које су добили ликови Драгутинових синова Владислава и Урошица. Они су насликани под *Лозом Јесејевом*, недалеко од родитељских, односно владарских портрета. Такво место у програму давало им је значај изданака изабраног и светородног корена, што није било без важности у временима која су наступила после Дежевског сабора. Ипак, томе не би ваљало придавати превелику политичку тежину. Припадност светородној династији чинила је само потребан услов за уздизање на престо, али није подразумевала непосредно право на наслеђе власти у Србији. Творци тематског програма ариљске припрате, вероватно по жељи самога краља Драгутина, поставили су ликове његових синова у програмски контекст који их је представљао као могуће наследнике краљевског положаја, но сасвим дискретно и без ремећења основног богословског и идеолошког тока излагања. Инсигније и титуле Владислава и Урошица на портретима у Ариљу, показала је то темељнија анализа портрета,⁸³⁸ не дозвољавају да се Драгутинови синови схвате као озваничени и сликом означени престолонаследници. Уосталом, и представници побочних грана немањићке лозе доводили су своје портрете у везу са представом *Лозе Јесејеве*, о чему, изгледа, сведочи обновљени живопис у припрати манастира Мораче.⁸³⁹

⁸³⁸ Ђорђевић, *О јорџијейцима у Ариљу*, 142-144.

⁸³⁹ Томић, *Лоза Јесејева у Манастиру Морачи*, 89-91, цртеж на стр. 92 (са старијом литературом); Д. Војводић, *Порџијейци Вукано-*

вића у манастиру Морачи, in: *Морачки зборник. 750 година манастира Мораче*, у штамп.

ИСТРАЖИВАЊЕ ИКОНОГРАФИЈЕ

СЦЕНЕ

Христолошко-теотоколошки циклус

Најзначајнији и иконографски најбогатији циклус у Ариљу чине сцене повести о Христовом овоземаљском животу и о житију његове мајке – Богородице. Велики број сцена тог циклуса, нажалост, у потпуности је уништен или је у знатнијој мери оштећен, па се данас не могу јасно сагледати њихов првобитан избор и све иконографске особености. Спознаје о склопу и иконографији ариљског христолошко-теотоколошког циклуса мораће стога остати понешто ограничене и непотпуне. Ипак, оно што се сачувало од сцена Великих празника, Страдања Христових и Богородичиног житија даје прилично поуздану основу да се бар у главним цртама схвате поступци којима су се служили ариљски живописци при одређивању садржаја представа, да се разазнају иконографски изворници тих нама непознатих сликара и утврди степен њихове образованости, односно укључености у савремене богословске и уметничке токове.

а) Велики иразници

Уобличавајући почетну сцену „Додекаортона” – *Благовесџи* – ариљски сликари одабрали су сасвим једноставно иконографско решење. На западној страни североисточног пиластра приказан је арханђел Гаврило у хитону и химатиону како, окренут надесно, благосиља Богородицу лако испруженом десницом, а у левој руци носи гласничку палицу. Његову благу вест Мајка Божија прима усправивши се на подножју трона без наслона, док се из полукружног сегмента неба ка њој спушта зрак обележен медаљоном с представом голуба – симболом Светог Духа (Лк. 1:35).⁸⁴⁰ Лако погнувши главу, Богородица је отворени длан десне руке поставила пред груди, а у спуштеној левој руци некада јој се вероватно налазио калем с предивом. Већ се у средњовизантијском периоду на представама *Благовесџи* био усталио размештај фигура какав видимо у Ариљу, с арханђелом гласником на левој и Богородицом на десној страни сцене. У хришћанској уметности такав распоред фигура полако почиње да преовлађује од VI века,⁸⁴¹ а одговарао је смеру „читања” и стварао утисак континуираног тока радње, заправо јасно усмереног покрета.⁸⁴² Од средњовизантијског доба у зидном сликарству јасно се може пратити појава потпуног просторног раздвајања ликова арханђела и Богородице као делова јединствене сцене, односно њихово представљање на наспрамним „паноима” крај улаза у олтарски простор.⁸⁴³ У оквиру такве композиције варирани су најчешће само одора арханђела и положај или гестови Мајке Божије.⁸⁴⁴ И архитектонска кулиса у позадини сцене неретко је мењала своје облике.⁸⁴⁵ Она је понекад, као у моравичкој катедрали, могла бити

Таб. 1

Таб. 2

⁸⁴⁰ О овом иконографском мотиву v. E. Kitzinger, *The Descent of the Dove: Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Cappella Palatina in Palermo*, in: *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, hg. I. Hutter, Wien 1984, 99-115; Nicolaidès, *Panagia Arakoitissa*, 67-68.

⁸⁴¹ Ф. И. Шмитъ, *Благовѣщеніе*, Извѣстія Русскаго археологическаго института въ Константинополѣ 15 (Софія 1911), 39, 53.

⁸⁴² Millet, *Recherches*, 69.

⁸⁴³ Cf. Варалис, *Παρατηρήσεις πρὸς τὴν θέσιν τοῦ Εὐαγγελισμοῦ*, 201-220.

⁸⁴⁴ Покровскій, *Евангеліе*, 3-40; Шмитъ, *Благовѣщеніе*, 31-72; Millet, *Recherches*, 67-92; D. M. Robb, *The Iconography of the Annunciation*, *The Art Bulletin* 18 (1936), 480-526. О ретким променама у ставу арханђела благовесника cf. H. Maguire, *The Self-Conscious Angel: Character Study in Byzantine Paintings of the Annunciation*, in: *Okeanos. Essays presented to I. Ševčenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students*, Harvard Ukrainian Studies 7 (1983), 377-386.

⁸⁴⁵ J. Fournée, *Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation*, in: *Synthronon*, Paris 1968, 225-235.

потпуно изостављена. На прави смисао иконографског типа Богородице која стоји пред троном и покретима главе и руку изражава изненађеност и смерност упућује Месаритов опис сцене *Благовесџи* у цариградским Светим апостолима. Док посматра поменућу слику, Месарит као да пред очима има Богородицу из *Благовесџи* у Ариљу: „Она се – јер је претходно прела – управо подигла са свога малог јастука због доласка ненајављеног посетиоца и зарад чудне и задивљујуће природе његове посете и говора; она је потпуно усправљена, као да слуша неко царско наређење, опрезна при одговору, због прамајкиног греха.”⁸⁴⁶ Сличан положај тела и гест руку Богородица има у сцени *Благовесџи* у Студеници, Сопоћанима и Градцу, док је у Милешеви приказана како седи на трону и преде.⁸⁴⁷ Иако је иконографија *Благовесџи* са Богородицом која стоји била популарнија у средњовизантијском периоду него крајем XIII и почетком XIV века, она није запостављена ни у доба Палеолога. Пресудан утицај на избор типа стојеће Богородичине представе и изостављање описа амбијента у којем се сцена одвија у Ариљу имала је, ипак, ограниченост уских површина пиластара намењених за сликање *Благовесџи*.

Таб. XV

Да су ариљски сликари знали да се препусте и подробнијој наративи, када им је то простор допуштао, показује већ следећа сцена празничког циклуса – *Рођење Христово*. Веома оштећена, та представа у сачуваном делу садржи уобичајено мноштво иконографских детаља. Средиште композиције заузима на бок полегла фигура Богородице у витлејемској пећини, иза чијих се леђа разазнају јасле у облику кубичног каменог олтару с тек рођеним Христом (Лк. 2:7).⁸⁴⁸ Сада се, због оштећења ариљске фреске, над Христовом колевком више не виде главе вола и магарца, који су чинили уобичајени детаљ сцене *Рођења Господњег* још од IV века.⁸⁴⁹ Клањајући се, породиљи и детету слева прилазе тројица источњачких мудраца и пружају дарове (Мт. 2:11). На десној страни композиције нашао се стари пастир окружен с неколико минијатурно насликаних оваца. Он је поглед усмерио навише, ка једва препознатљивој представи анђела благовесника (Лк. 2:8-12). Нешто ниже, у доњем делу сцене оживљеном необичним растињем, распоређени су ликови замишљеног Јосифа, коме се обраћа један од пастира, двеју жена што се спремају да окупају новорођенче и младог пастира с дутом свиралом у устима. Готово сви побројани елементи ариљске сцене *Рођења Христовог* познати су од раније у источнохришћанској уметности и преузети су из њене богате иконографске ризнице. У одабиру иконографије самих детаља уочава се, међутим, сасвим осмишљен приступ обележен жељом да се приказ што више приближи реалном догађају како би се убедљивије посведочило о човечанској природи Христовој. Тако, рецимо, за разлику од представа *Рођења* на којима је Богородица приказана како седи или придигнута у постељи комуницира са новорођенчетом, бабицама, Јосифом или мудрацима – чиме се указивало на безболност и чудесну природу њеног порођаја⁸⁵⁰ – у Ариљу је Мајка Божија исцрпљена легла на бок, погнуте главе наслонене на шаку десне руке, с левицом положеном преко тела и увијеном у мафорион. У питању је, дакле, један од најизразитијих типова Богородице изморење порођајем.⁸⁵¹ Људска природа и осетљивост новорођенчета истакнути су, с друге стране, у сцени купања, у којој жена што држи беспомоћно дете на пелени пажљиво куша топлину воде у „купелници”.⁸⁵² Као

⁸⁴⁶ Millet, *Recherches*, 68; Mesarites, *Description*, 877, 906. Разумевању Богородичиних гестова и тихе драме која влада сценом може да помогне и Хорицијусов опис представе *Благовесџи* из цркве Светог Сергија у Гази (Mango, *The Art*, 64). У византијској уметности X-XIII века нису ретке иконографске аналогије Богородици из ариљских *Благовесџи*. Cf. Иконе, 38, 103; Jerphanion, *Les églises rupestres*, I, III, pl. 35₁₁, 37₁₂, 45₁₂; Лазарев, *Исџория*, II, Т. 241; Муцопулос, Димитрокалис, *Герџки, ѣк*. 142; M. Restle, *Zum Stil kleinasiatischer Wandmalereien in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts*, in: *Сџугеница и византијска уметност*, Abb. 4, 5, 6; Pelekanidis et al. *The Treasures of Mount Athos*, vol. 2, fig. 27, etc.

⁸⁴⁷ Кашанин и други, *Сџугеница*, сл. 106; Живковић, *Сопоћани*, 12; Millet, Frolov, *La peinture*, II, pl. 63₁₁; Живковић, *Милешева*, 415.

⁸⁴⁸ О пореклу и могућим значењима мотива „јасли олтару” у сцени *Рођења Христовог* cf. K. Weitzmann, „*Loca Sancta*” and the *Representational Arts of Palestine*, DOP 28 (1974), 36-39; О. Е. Этингоф, *Сопосџавление сцен „Рождество Христово” и „Успение Богомајери” в росџисџх церквей Богородицы в Сџугенице и Благовесџения в Градце. Новый взгляд*, in: *Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век*, С.-Петербург 1997, 62-66.

⁸⁴⁹ Cf. D. Milinović, *Image de la Naissance du Christ chez les premiers chrétiens. Quelques comparaisons entre IV^e et le VI^e siècle*, in: *Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae*, Città del Vaticano/Split 1998, vol. III, 524, fig. 1b, 2b, 3.

⁸⁵⁰ Millet, *Recherches*, 99-101, fig. 35-38, 41, 44-46, 49-54, 62-63, 65, 68-69, 102.

⁸⁵¹ Cf. Покровскиџ, *Евангелие*, 75-77; Millet, *Recherches*, 99-108. На дубљи догматски смисао приказивања Богородичине исцрпљености указује опис сцене *Рођења Христовог* који даје Никола Месарит: „Она лежи на сламној постељи у пећини као на позлаћеном царском кревету, достојном Соломона, показујући лице жене која је малочас прошла кроз патње, иако је избегла порођајне муке; ово зато да икономија отеловљења не би могла бити посматрана са сумњом, као варка” [Mesarites, *Description*, 877-878, 906; cf. E. Kitzinger, *The Hellenistic Heritage in Byzantine Art*, DOP 17 (1963), 104].

⁸⁵² О мотиву купања детета у сцени *Рођења*, које се не помиње ни у јеванђеоским ни у апокрифним текстовима cf. Покровскиџ, *Евангелие*, 77-81; Weitzmann, *Castelseprio*, 54-55; P. J. Nordhagen, *The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene*, BZ 54/2 (München 1961) 333-337; Lafontaine-Dosogne, *Infancy of Christ*, 211-213; eadem, *Nativité*, 14-15; V. Juhel, *Le bain de l'Enfant-Jésus. Des origines à la fin du douzième siècle*, CA 39 (1991), 111-132.

право новорођенче, Христос није у стању да управља вратним мишићима, па му глава пада уназад.⁸⁵³ У иконографској варијанти купања где се мали Христос показује како већ стоји у води, или седи у наручју бабице, много мање је наглашено његово својство тек рођеног, истинског детета. Живописности и радосном духу пасторално интониране сцене нарочит печат даје лик младоликог пастира занетог свирањем фруле у част Христовог рођења.⁸⁵⁴ Уместо да стоји крај старијег друга којем анђео доноси вест о рођењу Спаситеља, што је често случај у византијској и српској уметности,⁸⁵⁵ млади пастир је спуштен у први план и седи сасвим близу сцене купања. Појава пастира свирача у представи *Рођења* Христовог у византијском зидном сликарству испрва није била превише честа и везивала се превасходно за уметност источних провинција хришћанског света.⁸⁵⁶ Нешто учесталије свирач ће почети да се приказује у сцени *Рођења* од друге половине XII века,⁸⁵⁷ да би пуну популарност стекао тек у позновизантијској уметности. Међутим, ни у завршној фази развоја средњовековног сликарства православних није лако пронаћи представу *Христовог Рођења* на којој би пастир са свиралом добио тако истакнуто место какво има у Ариљу. С друге стране, мотив разговора потиштенос Јосифа, оседелог човека замишљеног погледа и на леву руку ослоњене главе,⁸⁵⁸ с једним од пастира у византијској се уметности није јављао пре последње трећине XIII века. Ариљска фреска *Рођења* спада међу најстарија сведочанства његове примене.⁸⁵⁹ Два или три примера која би, наводно, показивала овај мотив у старијој уметности или нису поуздано датована, или уопште не представљају разговор између Јосифа и пастира, већ разговор између двојице пастира приказаних нешто ближе Јосифу.⁸⁶⁰ Иконографско решење примењено у Ариљу доприносило је смањењу Јосифове композиционе изолованости, повезало је све фигуре из првог плана у јединствен „фриз” и давало већу живост призору, богатећи га елементима жанра.

Особен тематски оквир и расположиви простор пружили су прилику сликарима ариљског циклуса Великих празника да се у сцени *Сређења Христовог* први пут посвете приказивању сложене архитектонске сценографије. Дочаравајући амбијент у којем се одвија догађај, описан од јеванђелисте Луке (2:22-38), сликана архитектура доминира композицијом овог празника и заузима њен средишњи део. Представљена је унутрашњост јерусалимског храма, у складу са византијским естетским начелима: олтар надвишен киворијумом, као део унутрашњег амбијента светилишта, појављује се пред лучним отвором на фасади.⁸⁶¹ Лево страну сцене заузеле су представе Јосифа који је носио жртвене птице и Богородице с благо погнутом главом и испруженим рукама. Она је управо предала малог Христа остарелом Симеону Богопримцу. Њен гест прати покрете узнемиреног детета што хоће да одгурне старца и нагиње се према мајци, покушавајући да је досегне десницом. Симеон Богопримац прихватио је малог Христа рукама покривеним крајем химатиона и нежно приклања главу према отеловљеном Господу. Иза Симеонових леђа стоји пророчица Ана. Она држи свитак с текстом у којем се говори о детету доведеном у храм као о Творцу неба и земље.⁸⁶² Између две групе ликова дијагонално је постављено степениште слично каменим амвонима из древних цркава.⁸⁶³

Таб. 11
Таб. XVI

⁸⁵³ Тај необичан положај Христовог тела запазио је још Окунев, *Ариље*, 229.

⁸⁵⁴ Cf. Mango, *The Art*, 200.

⁸⁵⁵ За тему благовести пастирима cf. Покровский, *Евангелие*, 81-82; Millet, *Recherches*, 114-132; idem, *La scène pastorale de Doura et l'Annonce aux bergers*, Syria 7 (Paris 1926), 142-151; Weitzmann, *Castelseprio*, 57-59; P. J. Nordhagen, *The Integration of the Nativity and the Annunciation to the Shepherds in Byzantine Art*, in: *Actes du XXII^e (CIEB)*, I, Budapest 1972, 253-257.

⁸⁵⁶ Millet, *Recherches*, 114-124, 132-135; Г. Бабић, *Циклус Христовог дејства у његовом уреду с хумкама на фресци у Градцу*, Рашка баштина 1 (Краљево 1975), 51; Lafontaine-Dosogne, *Infancy of Christ*, 211; eadem, *Nativité*, passim; Hadermann-Misguich, *Kurbino*, I, 114-115; Tsigaridas, *Ancienne Métropole*, 93, fig. 1.

⁸⁵⁷ Nicolaidès, *Panagia Arakiotissa*, 78, n. 685.

⁸⁵⁸ О дубљој симболици таквог Јосифовог става cf. A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen âge*, Paris 1979, 118-119; H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, DOP 31 (1977), 138-140.

⁸⁵⁹ Cf. Lafontaine-Dosogne, *Infancy of Christ*, 210. Поменути мотив јавља се и у *Рођењу Христовом* из костурске Кубелидике (Мавропулу-Цјуми, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Κοιμπελίδικη*,

47-50, πίν. 7). За примере из првих деценија XIV века cf. Millet, *Athos*, pl. 10₂; *Иконе*, 172; Koumoussi, *Les peintures murales*, 194, pl. 50. 1; N. Nikonanos, *The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki*, Thessaaloniki 1986, 39, pl. 13; Millet, *Frolow, La peinture*, III, pl. 36_{11,3}; *Corpus der byz. Miniaturenhandschriften 2/II*, Abb. 2, etc.

⁸⁶⁰ Cf. Мавропулу-Цјуми, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Κοιμπελίδικη*, 49.

⁸⁶¹ За другачије препознавање простора у којем се одвија сцена cf. Бабић, *Краљева црква*, 146.

⁸⁶² Исписивање овог текста на свитку пророчице Ане препоручује Ерминија Дионисија из Фурне (*The „Painter's Manual”*, 32 n. 7, 87, 247). Cf. Mouriki, *Nea Moni*, II, 121, n. 10; Марковић, *Циклус Великих празника*, 109.

⁸⁶³ Cf. Е. Милици, *Μαρμάρινοι παλαιοχριστιανικοὶ ἄμβωνες ἀπὸ τὴν Κῶ*, ΔΧΑΕ 19 (1996-1997), 341-350, εἰκ. 1-12; U. Peschlow, *Der mittelbyzantinische Ambon aus archäologischer Sicht*, in: *Θυμίαμα στὴ μνήμη τῆς Α. Μπούρα*, Атина 1994, том. I, 255-260, том. II, Taf. 150/15; J.-P. Sodini, *Les ambons médiévaux à Byzance: vestiges et problèmes*, ibidem, том. I, 303-307 (са старијом литературом). Нешто другачији амвон с високим степеништем, наткриљен киворијумом, из цариградске Свете Софије приказује се у сценама Возвиђења Часног крста (П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, сл. 120).

најудаљенији, према обичају, свој поглед и молитву усмерио је навише, ка месту где је требало да буде насликан сегмент неба са зраком и голубом Светог Духа што би се спуштао на Христа. Сва је прилика да су сегмент неба и зрак са симболом Светог Духа некада били само назначени линијама извученим секо-техником и да су стога у потпуности пропали.⁸⁷⁵

Ариљска сцена *Крштења* садржи неколико детаља на које би ваљало скренути посебну пажњу, пошто показују колико су били разнородни њени иконографски извори. Тако је, рецимо, појава Јована Крститеља, постављеног знатно изнад Христа и дубоко погнутог над њим, постала особена одлика сцене *Крштења* тек у уметности доба Палеолога.⁸⁷⁶ Уведена је ради постизања утиска покрета и драматизовања композиције. Овај нови положај и став светог Јована утицали су на промену његових гестова. По правилу, Крститељ више није био представљан како гледа ка сегменту неба већ како поглед обара ка глави Спаситеља. Динамичном ритму композиције, поред Претечине фигуре, у ариљској сцени доприноси и изломљена линија стеновитих и врлетних обала Јордана. Тај мотив је такође био омиљен у византијској уметности с краја XIII и из првих деценија XIV века. У сликарству доба Палеолога усталио се и обичај приказивања Христовог тела пред заталасаном површином реке, како је то учињено и у Ариљу, а не више у самој води, с торзом који се „реалистички” назире у дубини Јордана.⁸⁷⁷ Сликари позновизантијског периода, нарочито они провинцијски, били су, такође, веома склони да Христово тело – приказивано у доба Македонаца и Комнина потпуно наго,⁸⁷⁸ али бар симболично скривено испод таласа воде – покрију перизомом.⁸⁷⁹ Но, поред таквих решења која су следила савремене иконографске токове, на представи *Крштења* у моравичкој катедрали запажа се и један сасвим архаичан елемент, готово непознат у уметности XIII и XIV века. Уместо персонификација Јордана и Мора, у овом периоду скоро редовно сликаних у реци, у Ариљу се крај Христових ногу јавља једва видљив знак Голготског крста.

Најстарије византијске сцене *Крштења* с представом крста у водама Јордана потичу из X-XI века.⁸⁸⁰ Њихова појава у науци је образложена жељом сликара да дочарају средњовековни изглед места на којем се одиграо чувени јеванђеоски догађај. Наиме, према сведочанству неколицине раних ходочасника у Свету земљу, место у Јордану где је свети Јован крстио водом Исуса Христа било је обележено монументалним крстом.⁸⁸¹ Обичај приказивања крста у води Јордана остао је веома присутан и у уметности XII века,⁸⁸² да би већ у другој половини XIII столећа био готово потпуно напуштен.⁸⁸³ По своме облику, међутим, крст насликан у ариљском *Крштењу* знатније се разликује од већине крстова на масивним каменим стубовима, сликаним у уметности X-XI и XII века. Као ретке паралеле ариљском примеру могу се навести, рецимо, крстови на представама *Крштења* у Четворојеванђељу из колекције Х. П. Крауса у Њујорку (1156), у цркви Светог Спаса у Нередици, на једној икони из треће четвртине XIII века у синајском манастиру Свете Катарине, па и на минијатури *Крштења* у словенском псалтиру збирке Хлудова насталом у XIII

ва и тканина које им покривају руке cf. Покровскиј, *Евангелије*, 180-181; Jerphanion, *Épiphanie et théophanie*, 182; Millet, *Recherches*, 178, n. 11; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 129; Татић-Ђурић, *Икона Христовог крштења*, 269, n. 11, 272; Mouriki, *Nea Moni*, II, 122-123.

⁸⁷⁵ Неколико Ариљу хронолошки блиских примера дискретног означавања сегмента неба, зрака и голуба Светог Духа доноси: Millet, *Athos*, pl. 11₁₂, 15₁₃; Millet, *Frolow, La peinture*, III, pl. 21₁₃, 110₁₂; Цитуриду, *Ἡ ἐν τοῖς ζωγραφικῇ τοῦ Ἁγίου Νικολάου*, εἰκ. 22.

⁸⁷⁶ Cf. Millet, *Recherches*, fig. 178; Корнаков, *По конзерваторскије работи*, 86, сл. 13; St. Mary Pammakaristos, 64, fig. 47, 50; Татић-Ђурић, *Икона Христовог крштења*, сл. 1, 2, 6; X. Мавропулу-Цјуми, *Βυζαντινὸ ἐπιστόλιον τέμπλου με σκηνὴς τοῦ δωδεκάορθου καὶ τῶν Παθῶν τοῦ Χριστοῦ*, in: *Αφιέρωμα*, 299, εἰκ. 4; Сотирју, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 230; Амيرانашвили, *Дамианз*, Илл. 34; Nikolajević, *Gli avori e le steatiti*, 84, fig. 53 (no. 17); *Byzantinisches Kreta*, Abb. 367, etc. Наговештаји оваквог Крститељевог става могу се пронаћи само на изузетно ретким представама *Крштења* из ранијих периода (cf. Сотирју, *Εἰκόνες*, I, εἰк. 58; II, 75-77; Лазарев, *Исѣиорѣя*, II, Т. 241).

⁸⁷⁷ Бабић, *Краљева црква*, 147 (са старијом литературом).

⁸⁷⁸ Cf. Millet, *Recherches*, fig. 122-144, 150.

⁸⁷⁹ Cf. St. Mary Pammakaristos, 64; Бабић, *Краљева црква*, 147. Перизома се може видети и на неким делима приписаним цариградским уметницима доба Палеолога (cf. *Иконе*, 74).

⁸⁸⁰ Покровскиј, *Евангелије*, 187, рис. 79, 80; Millet, *Recherches*, 206, fig. 140-143; Diez, Demus, *Byzantine Mosaic*, fig. 6; *Il menologio di Basilio II* (Cod. Vaticano greco 1613), I-II (Codices Vaticanis selecti vol. VIII), Torino 1907, pl. 299; *The Treasures of Mount Athos*, I, fig. 255; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, fig. 52, 161, 248; Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, *Росѣиси художника Тевдоре*, 23; В. О. Казарян, С. С. Манукян, *Майѣнагаран*, Том 1, *Армянская рукописная книга VI-XIV веков*, Москва 1991, сл. 98.

⁸⁸¹ Ad. Jacoby, *Ein bisher unbeachteter apokrypher Bericht über die Taufe Jesu*, Strasburg 1902, 54, 92; Н. П. Кондаковъ, *Археологическое ѱѣиѣшѣиѣ ѱо Сирѣи и Палестѣинѣ*, Санктпетрбург 1904, 40; Millet, *Recherches*, 206; Jerphanion, *Épiphanie et théophanie*, 170-171, 183.

⁸⁸² Покровскиј, *Евангелије*, 187, рис. 86; Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, *Росѣиси художника Тевдоре*, 41, сл. 8; Demus, *Norman Sicily*, fig. 19a; Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески*, сл. 127, 257; Restle, *Kleinasien*, II, No. XVIII, Abb. 174; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, II, fig. 53-55; Моуцопулу, *Παναγία ἡ Μαυριώτισσα*, π. 49; Millet, *Recherches*, fig. 144; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 86.

⁸⁸³ За ретке примере из XIII столећа cf. Овчинников, *Суздальские златѣные вѣиѣиѣ*, сл. 17; Дросојани, *Σχόλια*, 98, π. XVIII; А. Ксингопулос, *Αἱ τοῖχογραφεῖαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας*, Солун 1973, 60-61, π. 49-51.

веку.⁸⁸⁴ Ти крстови су, попут ариљског, сведени готово на знак изведен танком линијом и сасвим су слични профилактичким крстовима с криптограмима. Јасно је, стога, да они нису могли имати улогу топографске одреднице, већ се њихово значење вероватно тицало дубље симболике Крштења. Још у богословским списима из најранијих хришћанских времена истицана је дубока светотајинска повезаност Крштења са Спаситељевом крсном смрћу, Силаском у ад и Васкрсењем.⁸⁸⁵ Осим тога, свети оци су указивали на чињеницу да тек кроз крштавање људи искупитељска сила Часног крста постаје делотворна за човечанство.⁸⁸⁶ Заправо, наглашавала се сотериолошка димензија Крста која је хришћанско крштење одвојила од старозаветних обреда измивања, дајући му значење истинског очишћења од греха и победе над демонима. Код православних се управо из тих разлога у оквиру богојављенског обреда освећења водике Крст помиње у молитвама и потапа у воду – симбол целокупне Крштењем просвећене твари. Уместо потапања Часног крста, неки од древних требника, типика или минеја прописују да се вода њиме крстообразно „печати” заправо благосиља.⁸⁸⁷ При томе, наравно, није нимало случајно што су поклопци мермерних агијазми (купелница), намењених чувању освећене воде, обележавани управо знаком Голготског крста. Часни крст се, самостално или у рукама светих Константина и Јелене, односно у оквиру сцене *Распећа*, јављао и као део тематског програма живописа у оним просторима византијских цркава у којима се налазила агијазма.⁸⁸⁸ Рекло би се, због свега наведеног, да су крстови у води Јордана из Ариља, Нередице, са синајске иконе и из поменутих рукописа могли бити само генетски повезани са крстовима у представама *Богојављења* из уметности X-XI века, при чему се првобитни смисао њиховог приказивања током времена постепено изгубио.⁸⁸⁹ Појава крста обележеног Спаситељевим именом у ариљском *Крштењу* лакше се може поставити у исту симболичку раван с представама свећњака у водама Јордана или крај њих на неким старијим сценама *Богојављења*. Такве представе сачуване су на једној рановизантијској слоновачи из Лондона, затим у црквама Богородице Аракиотисе у Лагудери и Христа Антифонитиса код Калогреје на Кипру (крај XII в.), односно у Караш килисе (1212) и Светом арханђелу Михаилу у месту Ђемил (Дамаса) у Кападокији (XI или средина XIII века).⁸⁹⁰ Приказивање свећњака у побројаним сценама било је, по свему судећи, подстакнуто успоменом на освећење и просветљење који су, захваљујући Крштењу Христовом, кроз воде Јордана пренети на читаву твар.⁸⁹¹

Уношење иконографских елемената кадрих да допринесу живљем ритму и драматичнијем утиску композиције, запажено у претходно разматраној сцени, може се уочити и у ариљском *Преображењу Христовом*.⁸⁹² Том представом доминира фигура Спаситеља, усправљеног на врху Тавора у елипсастој светлосивој мандорли из које дијагонално избијају необични снопови светлосних зрака.⁸⁹³ Христос је одевен у хитон и химатион беле боје, десном руком благосиља, а у левој је, изгледа, држао свитак. На нешто нижим стенама планине стоје двојица пророка, полуокренута у благом наклону ка Господу. Као што је уобичајено, пророк Илија је насликан на левој страни, а пророк Мојсије, с једва распознатљивим таблицама Божијих заповести у рукама, налази се на десној. У нижем делу сцене распоређени су ликови апостола Петра, Јована и Јакова. Апостолски начелник, који је добио уобичајено место у левом доњем углу, представљен је како

⁸⁸⁴ Крст са сцене *Крштења* у Нередици сличнији је ариљском по томе што су изнад горње укрснице исписани иницијали Христовог имена, док је крст на синајској икони, попут ариљског, изведен тамноцрвеном бојом. Њима, по боји и облику, одговара крст у сцени *Крштења* из њујоршког рукописа, нарочито занимљив због вртица што избијају из његовог доњег дела – у питању је, дакле, разлистали крст. Cf. Сычев, Мясоєдов, *Фрески Сина-Нередицы*, т. LII, LIII; Sinai. Treasures of The Monastery of St Catherine, Athens 1990, fig. 69; A. Weyl-Carr, A Group of Provincial Manuscripts From the Twelfth Century, DOP 36 (1982), 44, 48, fig. 24; Покровскиј, *Евангелије*, 187, рис. 77.

⁸⁸⁵ Cf. поглавље *La Croix dans le fleuve* у књизи: Lundberg, *La typologie baptismale*, 167-200; Rousseau, *La Descente aux enfers*, 273-297.

⁸⁸⁶ Ibidem, 200; Rousseau, *La Descente aux enfers*, 296-297.

⁸⁸⁷ Lundberg, *La typologie baptismale*, 171; П. Н. Трѣмбелас, *Послѣдѣни и истѣријски развиѣак чина великог освећења воде*, Богословље, год. XIV (XXIX), св. 1-2 (Београд 1970), 68, 76.

⁸⁸⁸ O. Kandić, *Fonts for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches*, Зограф 27 (1998-1999), 64, 76, fig. 6-15, 26-27; N. B. Teteriatnikov, *The Liturgical Planning of Byzantine Churches in Cappadocia*, OCA 252, Roma 1996, 101-108.

⁸⁸⁹ Чини се да Н. Покровски неоправдано приписује дубља догматска значења крсту приказаном у водама Јордана и када су у питању представе из X-XII века (cf. Покровскиј, *Евангелије*, 187).

⁸⁹⁰ W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters*, Mainz 1952, Nr. 115, Taf. 34; Stylianou, Cyprus, 470, fig. 282; Nicolaidès, *Panagia Arakiotissa*, 86; Restle, *Kleinasien*, III, No. LI, Abb. 427; Jerphanion, *Épiphanie et théophanie*, 183, fig. 50 (за датована црква у месту Ђемил cf. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 160).

⁸⁹¹ Jerphanion, *Épiphanie et théophanie*, 183; idem, *Les églises rupestres*, II, 137, n. 3; Rousseau, *La Descente aux enfers* 293.

⁸⁹² О иконографији *Преображења* cf. Покровскиј, *Евангелије*, 195-204; Millet, *Recherches*, 216-231; W. Krönig, *Zur Transfiguration der Capella Palatina in Palermo*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 19/ 2 (München-Berlin 1956), 162-179; Weitzmann, *A Metamorphosis Icon*, 415-421; Hadermann-Misguich, *Kurbisnovo*, I, 142-147; Mouriki, *Nea Moni*, II, 126-130; Dufrenne, *La manifestation divine*, 185-205.

⁸⁹³ О различитим облицима и симболици Христове мандорле ауреоле и зрака божанске светлости cf. Dufrenne, *La manifestation divine*, 193-202; Weitzmann, *A Metamorphosis Icon*, 418-419.

клучи на десној нози и снажно испруженом десницом указује на Христа. Такав његов став у *Преображењу* – веома често примењиван у средњовизантијском периоду,⁸⁹⁴ али и у уметности с краја XIII и почетка XIV века – био је инспирисан јеванђеоским текстовима (Мт. 17:4; Мк. 9:5-6; Лк. 9:33). Апостол Јован, насликан ближе средишту сцене,⁸⁹⁵ пао је ничице покушавајући да се заклони од величанственог и страшног призора што се указао пред њим. Још више узнемирености откривају положај тела и покрети апостола Јакова на десној страни представе. Апостол се у снажном замаху баца на стене, док усковитлане хаљине показују сву силу његових покрета.⁸⁹⁶ Снажно изражавање збуњености и узнемирености кроз овако драматично описане ставове и кретње Христових ученика постало је омиљено тек крајем XIII века.⁸⁹⁷ Оно ће временом добијати на значају, па ће већ почетком XIV века почети да се мења и дотада неприкосновен, а нешто прибранији став апостола Петра. Опредељујући се за сувремен третман и истицање снажних осећања, ариљски сликар није желео да се одрекне обележавања тројице апостола нимбовима, на чему се знатно више инсистирало у ранијој уметности. Живописац је остао веран том детаљу иако није био у стању да га усклади са скраћењима тела која заузимају необичне положаје. Нимбови апостола Јована и Јакова због тога провирују сасвим нелогично из рамена тих Христових ученика.

Распоредом маса стеновите позадине и фигура учесника сцена *Васкрсења Лазаревог* подељена је на два композиционо уравнотежена дела.⁸⁹⁸ На десној страни те веома оштећене представе насликана је пећина с отвореним саркофагом у којем се види усправљено тело Христовог пријатеља Лазара. Оно је, слично мумији, било омотано уском траком погребног повоја, с рукама прекрштеним на грудима, док је глава смежураних образа, прекривена сударионом (Јн. 11:44). Крај Лазара стоји младић одевен у кратку хаљину и левом руком уклања траку повоја с тела оживелог покојника. Младић је своју главу окренуо од гроба, а рукавом превученим преко десне шаке покрива нос и лице. Иза њега се појављује већа група Јевреја – сведока великог Христовог чуда (Јн. 11:19, 31, 33, 42, 45). Предводник тог окупљеног народа подигао је десну руку попут неког беседника (Јн. 11:36-37). У средишњем делу композиције насликане су Лазареве сестре Марта и Марија, окренуте ка Спаситељу пред којим клече и упућују му молитве рукама покривеним мафорионом. Христос је приказан у полупрофилу. Десницу је испружио према Лазару позивајући га да изађе из гроба и наређујући Јеврејима да васкрслога ослободе погребних повоја (Јн. 11:43-44). У левој руци, покривеној химатионом, он држи увијени свитак. Убедљивост Христовог говора и општи покрет унутар сцене потцртава снажно повијени врх стене, насликан изнад главе Господње. Иза Спаситеља стоји група апостола занетих расправом. У првом плану виде се само њих тројица, али се у позадини уочава врх нимба још једног ученика.⁸⁹⁹ Као и обично, на чело поворке постављен је Петар, који се окренуо према младом апостолу што десницом указује на Христа. У питању је највероватније свети апостол Тома, јер јеванђеоски текст наводи управо његове речи изречене при поласку Исуса и ученика у Витанију (Јн. 11:16).

Сви описани детаљи на ариљској сцени *Васкрсења Лазаревог* добро су познати у византијској уметности средњовизантијског и позновизантијског периода. Известан број мање значајних иконографских варијација, које су се током векова јављале унутар представе, таложно се у искуству сликара без нарочите селекције, па су све оне готово равноправно и у различитим комбинацијама понављане и у поствизантијско доба. О томе да се ариљска сцена наслањала на нешто млађе узорне сведочи настојање да се колико-толико повећа број апостола у Христовој пратњи, што је постало особено за иконографију сцене негде од XII века.⁹⁰⁰ Знатно увећање групе присутних Јевреја и типологија пејзажа спадају већ нешто одређеније у

Таб. 13

⁸⁹⁴ Клучећи став с испруженом десницом карактеристичне представу апостола Петра од XI века. Cf. Millet, *Recherches*, 216-231; Weitzmann, *A Metamorphosis Icon*, 419-420; Mouriki, *Nea Moni*, II, 128.

⁸⁹⁵ Распоред ликова тројице апостола с Јованом у средини а Јаковом на десној страни сцене, може се пратити од XI века а, према мишљењу Дуле Мурики, последица је ослањања сликара на текст Лукиног јеванђеља (Лк. 9:28). Cf. Mouriki, *Nea Moni*, II, 128.

⁸⁹⁶ Millet, *Recherches*, 229. Готово идентични, али много мање убедљиви ставови и гестови тројице апостола срећу се на представи *Преображења* у Светом Николи у Прилепу из 1298/99. године (cf. Millet, *Prolog, La peinture*, III, pl. 23₁₁). Више драматичности у покретима тројице апостола показује већ *Преображење* из костурске Кубелидике (cf. Мавропулу-Цјуми, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Κοιμπελίδικη, πίν.* 9-14.

⁸⁹⁷ Бабић, *Краљева црква*, 150-151.

⁸⁹⁸ О иконографији *Васкрсења Лазаревог* cf. Покровскиј, *Евангелије*, 249-257; Millet, *Recherches*, 232-254; R. Darmstaedter, *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst*, Bern 1955; K. Wessel, *Erweckung des Lazarus*, RbK, II, col. 388-414; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 132-135; E. Sauser, *Das Bild von der Auferweckung des Lazarus in der frühchristlichen und in der östlichen Kunst*, *Trierer Theologische Zeitschrift* 90 (1981), 276-288; Mouriki, *Nea Moni*, II, 176-177.

⁸⁹⁹ Христова пратња морала је бити ограничена због сведене површине намењене сцени.

⁹⁰⁰ Cf. Millet, *Recherches*, 237; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 134; Mouriki, *Nea Moni*, II, 176.

елементе својствене сликарству доба Палеолога. У старијој уметности већи број Јевреја – сведока Васкрсења Лазаревог – јавља се прилично ретко, и то такође тек од XII века.⁹⁰¹ Но, ни тада бројност присутних становника Витаније и Јерусалима није била толико изражена, а њихово место у сцени онако истакнуто као у Ариљу и неким другим споменицима позновизантијског периода.⁹⁰² Као детаљ којим се уносило више драматике у сцену могао би се издвојити беседнички гест предводника групе Јевреја, присутан у неким споменицима епохе Палеолога, мада старији по свом пореклу. Сасвим суздржан, овај гест се среће већ у јерусалимском псалтиру краљице Мелисинде и у Ђурђевим ступовима.⁹⁰³ С нешто више убедљивости, он ће се касније јавити у Светим анаргирима у Костуру, Курбиниову, Светим апостолима у Пећи или Кубелидици у Костуру, да бисмо га у његовом најизразитијем виду срели у Вардзији, а затим у Ариљу, Грачаници и неким знатно познијим споменицима.⁹⁰⁴ Слика моравичке катедрале није пропустио да нимбовима обележи ликове сестара Марте и Марије, иако су оне само по изузетку добијале тај светитељски атрибут на представама *Васкрсења Лазаревог* у позновизантијској уметности. Знатно чешће Марта и Марија имају нимбове на примерима ове сцене из средњовизантијског периода.⁹⁰⁵

Таб. 14, XIV

Потпуно у складу с уобичајеним иконографским решењима насликана је у Ариљу и сцена Христовог *Уласка у Јерусалим*.⁹⁰⁶ На левом делу сцене, издвојеном оквиром стеновитог пејзажа у позадини, представљен је Христос који јаше на белој магарици спуштеног врата, у пратњи групе ученика. Леву руку он је положио на свитак наслонен на колена, док десницом благосиља, окренувши главу уназад, према апостолима. Они су одељени од Спаситеља маленом хумком и потиснути у други план сцене. Двојица њихових предводника, рекло би се апостоли Петар и Јован, разговарају међу собом, али поглед не скидају са свог учитеља. У сусрет Христу најпре су истрчала два јерусалимска дечака. Ова деца у знак добродошлице и поштовања пред Господом простиру одећу, при чему извесну необичност представља једна скинута хаљина наслонена уз стабло дрвета. Друга двојица дечака попела су се на дрво, благо повијено под њиховом тежином, и кидају гранчице, како би житељи Јерусалима, окупљени пред зидинама града, могли достојно да поздраве Месију. Ни једно од четири јеванђеља не помиње дечаке који учествују у дочеку Спаситеља (Мт. 21:1-9; Мк. 11:1-10; Лк. 19:29-40; Јн. 12:12-15). На њихову појаву у представама *Уласка у Јерусалим* утицали су, с једне стране литургијски текстови, а с друге античка традиција приказивања *adventus*-а.⁹⁰⁷ Одрасли грађани представљени су на ариљској сцени у виду веће групе мушкараца различите старосне доби. Одевени у разнобојне хаљине и глава покривених веловима, они машу гранчицама „палме“⁹⁰⁸ док стоје испред капије града опасаног каменим бедемом. У тако строго типолошки конципованој представи „Цвети“, сведеној на основно језгро приче, готово да нема елемента који би вредело издвојити. Извесну пажњу заслужује једино став Христа окренутог уназад према ученицима. Такав „класицистички“ покрет главног актера *Уласка у Јерусалим*, примењиван и пре краја XIII века,⁹⁰⁹ али нарочито омиљен у епохи Палеолога,⁹¹⁰ наводио

⁹⁰¹ Cf. Millet, *Recherches*, 237, fig. 207, 211, 212; Hadrman-Misguich, *Kurbinovo*, fig. 57, 58; Иконе, 112; Пећка иконостасна слика, сл. 31.

⁹⁰² Cf. Millet, Frolov, *La peinture*, III, pl. 3, 22; Марковић, *Циклус Великих празника*, сл. 5; Millet, *Mistra*, pl. 140.

⁹⁰³ Cf. Folda, *The Art of the Crusaders*, 6.8i; Millet, *La peinture*, I, pl. 28.

⁹⁰⁴ Hadrman-Misguich, *Kurbinovo*, fig. 57, 58; Millet, *Recherches*, fig. 216-218; Пећка иконостасна слика, сл. 32; Пелеканидис, *Κατορθία*, πίν. 103 α-β; *Ancient Monuments of Georgia: Vardzia*, Leningrad 1975, fig. 100; Тодић, *Грачаница*, сл. 38.

⁹⁰⁵ Cf. Hadrman-Misguich, *Kurbinovo*, fig. 57, 58; Millet, Frolov, *La peinture*, I, Pl. 28; Сотирну, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 2; Sacoroulo, *Asinou*, Pl. VI; A. Wharton Epstein, *The Fresco Decoration of the Column Churches, Göreme Valley, Cappadocia*, CA 29 (Paris 1980-1981), fig. 7-9, etc.

⁹⁰⁶ О представама *Уласка у Јерусалим* cf. Покровскиј, *Евангелије*, 258-264; Millet, *Recherches*, 255-284; E. Lucchesi-Palli, *Einzug in Jerusalem*, RbK, II, col. 22-30; E. Dinkler, *Der Einzug in Jerusalem*, Opladen 1970; Hadrman-Misguich, *Kurbinovo*, I, 135-142; T. Velmans, *Observations sur l'emplacement et l'iconographie de l'entrée à Jérusalem dans quelques églises de Svanétie (Géorgie)*, in: *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye*, Bruxelles 1982, 471-481; Mouriki, *Nea Moni*, II, 177-179; F. Schweitzer, *Les gestes du Christ dans les représentations de l'Entrée à Jérusalem du IV^e au VI^e siècle*, *Histoire de l'Art* 20 (décembre 1992) 17-26.

⁹⁰⁷ Cf. Millet, *Recherches*, 280-284; Mouriki, *Nea Moni*, II, 178; eadem, *The Theme of the „Spinario” in Byzantine Art*, ΔΧΑΕ 6 (1972), 61-63.

⁹⁰⁸ Јованово јеванђеље сведочи да „многи народ, који је дошао на празник, чувши да Исус долази у Јерусалим, узе гране од палми, па му изиђе у сусрет” (Јн. 12:13). У апокрифном Никодимовом јеванђељу и богослужбеним текстовима помињу се такође гране „финника”, тј. палме (cf. Покровскиј, *Евангелије*, 263). Јеванђеља по Матеју и Марку не помињу врсту дрвећа, али истичу да је грана било заједно са хаљинама прострто по путу (Мт. 21:8; Мк. 11:8).

⁹⁰⁹ Skawran, *The Development*, fig. 63, 224, 326; J. C. Anderson, *The Walters Praxapostolos and Liturgical Illustration*, ΔΧΑΕ 19 (1996-1997), 14-16, fig. 8; Hadrman-Misguich, *Kurbinovo*, 140; Драндакис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Μέσας Μάνης*, 83, εἰκ. 10; 91, εἰκ. 17; 417, εἰκ. 31; 440, εἰκ. 52; Муцопулос, *Δимитрокалис, Γεράκι*, εἰκ. 159; Радојчић, *Милешева*, Т. XIV; Кашанин и други, *Свијугеница*, сл. 168; Хатзидакис, *Βίτα, Κύθηρα*, 74, 78, εἰκ. 1.

⁹¹⁰ Hadrman-Misguich, *Kurbinovo*, 140-141; Millet, *Recherches*, fig. 254, 256, 258, 260; M. Г. Сотирну, *Ἡ πρώτη παλαιολόγειος ἀναγέννησις εἰς τὰς χώρας καὶ τὰς νήσους τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα*, ΔΧΑΕ 4 (1964-1965), πίν. 61, 2; Millet, Frolov, *La peinture*, III, pl. 5, 82; Millet, Velmans, *La peinture*, IV, fig. 90; Цитириду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφική τοῦ Ἀγίου Νικολάου*, εἰκ. 24; Пелеканидис, *Καλλιέργης*, πίν. 21; *Τερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, Света Гора 1996, I, εἰκ. 204; Б. Тодић, *Иконографски програм фресака из XIV века у Богородичиној цркви и иконостасу у Пећи*, in: *Археолошкој Данило II*, сл. 3; Ђурђевић, *Зидно сликарство српске власице*, сл. 86; Пелеканидис, *Κατορθία*, πίν.



Слика 9. Значајнији фрагменти представе *Вазнесења Христјовог*

је на већу динамику кретања погледа кроз сцену, доприносио је бољем повезивању свих делова композиције и усложњавао радњу у оквиру приказаног догађаја.

Од представа *Силаска у ад* и *Вазнесења Христјовог* у Ариљу преостали су само скромни фрагменти који дозвољавају да се оштећене сцене поуздано препознају, али су недовољни за темељнију иконографску анализу. Уз десну ивицу поља на којем је био насликан „Анастасис” сачувала се само уска трака фреске с фигуром голобрадог цара Соломона. Старозаветни цар одевен је у светлоплаву хаљину, обрубљену на доњем крају широком златном бордуром, и пурпурни плашт опшивен бисерним тракама, а на грудима запет кружном фибулом. Благо је погнуо главу и под плаштом придигао руке у молитви, док стоји на ивици тамне адске пећине.⁹¹¹ За такав Соломонов став и место уз десни руб сцене блиска паралела може се пронаћи на познатој охридској икони *Силаска у ад* из цркве Богородице Перивлепте у Охриду, насталој почетком XIV века,⁹¹² као и на многим другим представама *Васкрсења Христјовог*. Неке од тих представа показују старозаветног цара како уз пророка Давида стоји у самој адској пећини, док су у Ариљу и већем броју других споменика хорови праведника, па и фигура Соломона, били сликани изнад отвора пећине.⁹¹³ Од сцене *Вазнесења* сачувано је више малих и прилично избледелих фрагмената. Јасно се могу издвојити само глава једног од анђела који су вазносили Христа, преостала на левој страни сцене, и уз њу делови Христовог торза и подигнуте деснице, распознатљиви у средишту горњег дела представе. На тешко оштећеној представи једва да се још разазнају фрагмент крила другог анђела, десно од Христа, а нешто ниже, врхови нимбова апостола.⁹¹⁴

147/β; *Der serbische Psalter, Faksimile*, fol. 15; Velmans, *Observations sur l'emplacement et l'iconographie de l'entrée à Jérusalem*, 473, pl. LII, fig. 2, etc.

⁹¹¹ Војводић, *Прилог*, 93.

⁹¹² *Иконе*, 170.

⁹¹³ За обе поменуте варијанте cf. Thierry, *Le thème de la Descente du Christ aux Enfers*, fig. 5, 9; *Иконе*, 170, 225; Сотирју, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 59, 78, 90; Galavaris, *The Illustrations*, fig. 341, 356, 401; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, fig. 68; Skawran, *The Development*, fig. 199-201, 274; Stylianou,

Cyprus, fig. 211, 212; Лазарев, *Исѣопия*, II, Т. 337; Demus, *San Marco in Venice*, I, vol. 2, pl. 344; Eastmond, *Royal Imagery*, fig. 69, 71; Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 78-79, εἰκ. 7; Грабар, *Боянската църква*, 58, Таб. XXV; Бабић, *Краљева црква*, сл. 109, 110; Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου*, εἰκ. 28-29; Petković, *La peinture serbe I*, pl. 143/a; Пелеканидис, *Καστοριά*, πιν. 149/β; *Der serbische Psalter, Faksimile*, fol. 34; Nikolajević, *Gli avori e le steatiti*, 85, fig. 55 (n. 19), etc.

⁹¹⁴ Cf. nap. 341 supra.

Таб. XX

Завршна сцена „Додекаортонa” – *Успјење Богородичино* – насликана је на западном зиду моравичке катедрале, потпуно у духу решења негованих у српском сликарству друге половине XIII века.⁹¹⁵ У средишту сцене налази се одар покривен раскошним тканинама, на који је положено тело Богородичино с рукама прекрштеним испод мафориона. Крај одра стоји Христос у пурпурној мандорли елипсастог облика,⁹¹⁶ одевен у златне хаљине. Благо погнуте главе према уснулој мајци, он обема рукама носи њену душу представљену у виду новорођеног детета повијеног пеленама⁹¹⁷ и предаје је, надесно, арханђелу психопомпу. Дланови анђеоског предводника покривени су химатионом, па се тако он показује као биће нижега ранга од Мајке Божије.⁹¹⁸ У Христовој пратњи налазе се још двојица анђела, насликана иза Спаситељевих леђа. Над Богородичином главом служе тројица епископа, а крај ногу Богомајке одар додирују у жалости погнуте апостоли Павле и Јован. Остали Христови ученици, њих десеторица, окупили су се такође око уснуле Богомајке.⁹¹⁹ Групу од шест апостола на левој страни сцене предводи свети Петар који једном руком покривеном химатионом са лица купи сузе, а другом замахује држећи кадионицу. Сличне гестове изразите жалости чине и остали апостоли насликани на тој страни сцене, док су четворица Христових ученика, приказана иза светог Павла и светог Јована, заокупљена размишљањем, суздржаним разговором и молитвом. Изнад ниског и богато профилисаног зида у позадини сцене издижу се две грађевине у виду широко отворених тремоа. Нажалост, највиши делови представе *Успјења Богородичиног* у моравичкој катедрали у потпуности су уништени. Само на основу скромних, али карактеристичних трагова при врху сачуваног дела композиције може се поуздано закључити да су ту били насликани облаци на којима су апостоли са разних страна света донети у Јерусалим како би се опростили од Богородице.

По својим иконографским особеностима ариљска представа *Успјења Богородичиног* налази се некако на средокраћу решења примењених у двама старијим задужбинама Немањиха – Сопоћанима и Градцу.⁹²⁰ Сачувани доњи део сцене из моравичке катедрале сасвим је сродан градачком по сведеном избору актера, распореду апостолских и архијерејских фигура, па чак и по ставовима неких од њих.⁹²¹ Горњи део композиције био је сличнији решењу из Сопоћана. Данас се не може поузданије просуђивати о томе да ли се у горњој половини представе *Успјења* у Ариљу нашло места за детаље као што су отворена врата неба, Христос који ношен анђелима силази по душу мајке или узношење Богородичиног тела. Ти детаљи били су присутни у Сопоћанима и неким познијим споменицима.⁹²² Преостали трагови облака, у сваком случају, сведоче да је у задужбини краља Драгутина била илустрована повест о чудесном доласку апостола у Јерусалим.⁹²³ Иако је илустровање ове епизоде у оквиру сцене *Успјења* забележено још у појединим споменицима из X и XI века, као што су Нова црква у Токале, Панагија тон Халкеон у Солуну и Света Софија у Охриду,⁹²⁴ епизода је готово систематски изостављана током друге половине XI, у XII и првој половини XIII столећа.⁹²⁵ Њена популарност почела је поново да расте од средине XIII века. Поред Сопо-

⁹¹⁵ О иконографији *Успјења Богородичиног* cf. Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 134-173; E. Jones, *The Iconography of the Falling Asleep of Mother of God in Byzantine Tradition*, *Eastern Churches Quarterly* 9 (1951), 101-112; Г. Бабић, *О композицији Успјења у Богородичиној цркви у Сигетеници*, *Старинар* 13 (Београд 1965), 261-265; C. D. Kalokyris, *La Dormition et l'Assomption de la Théotocos dans l'église orthodoxe*, *Αριστοτελείον Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής* 19 (Solun 1974), 133-143; I. Zervou-Tognazzi, *L'iconografia della Koimesis della Santa Vergine specchio del pensiero teologico dei Padri bizantini*, *Studi e ricerche sull'Oriente Cristiano* 81 (1985), 21-46, 69-90; Ch. Schaffter, *Koimesis, Der Heimgang Mariens. Das Entschlafungsbild in seiner Abhängigkeit von Legende und Theologie, mit einem Anfang über die Geschichte des Festes*, *Studia patristica et liturgica* 15, Regensburg 1985; K. Kreidl-Papadopoulos, *Koimesis*, *RbK*, col. 139f; Kühnel, *Wall Painting*, 159-166.

⁹¹⁶ Мандорла је почела да се уводи у представе *Успјења* током XII века, да би се у њима усталила тек у XIII столећу. Cf. Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 142-143.

⁹¹⁷ О представи Богородичине душе у византијској уметности cf. A. Semoglou, *Le voyage outre-tombe de la Vierge dans l'art byzantin*, *Thésalonique* 2003, 85-103 (са старијом литературом).

⁹¹⁸ Cf. Бабић, *Краљева црква*, 162, н. 383 (са старијом литературом).

⁹¹⁹ О броју апостола који присуствују *Богородичином Успјењу* cf. Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 141.

⁹²⁰ За ове споменике cf. Живковић, *Сопоћани*, 21; Millet, Frolow, *La peinture*, II, pl. 58.

⁹²¹ Cf. Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 149-150.

⁹²² Један други мотив, Христос који се возноси на небо држећи у рукама душу Богородичину, среће се крајем XIII века у Кубелидци у Костуру (cf. Пелеканидис, *Καστοριά*, πίν. 104 α-β).

⁹²³ У време када су Лудмила Вратислав-Митровић и Николај Окуњев писали студију о иконографији *Успјења*, ариљске фреске још нису биле очишћене, па ти истраживачи нису могли да уоче остатке представа облака у горњем делу композиције. Cf. Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 150.

⁹²⁴ Cf. ibidem, 140-141; Epstein, *Tokali Kilise*, 77, fig. 100-101; Милковић-Пепек, *Μαϊνεριјали III*, 10, sl. 8. Долазак апостола на облацима помињу у својим беседама још Псеудо-Јован Богослов, солунски епископ Јован и Јован Геометар. Cf. Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 141; Jugie, *La mort et l'Assomption*, 117; Wenger, *L'Assomption*, 231-233, 367.

⁹²⁵ Могу се пронаћи само ретки изузеци. Cf. О. С. Попова, *Две русские иконы раннего XIII в.*, in: *Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в.*, Москва 1988, 233; Kühnel, *Wall Painting*, 163-164.

ћана, Кубелидике у Костуру и Богородице Перивлепте у Охриду,⁹²⁶ Ариље представља један од најстаријих примера васпостављања новог, овога пута дефинитивног интересовања за приказивање епизоде преношења апостола на облацима у Јерусалим. У представама *Усћења* из позновизантијског периода сваки од апостола био је, обично представљан у засебном облачићу, што у старијој уметности није био случај.⁹²⁷ Прилично сувермено на ариљском *Усћењу* делује и сликана архитектура. Она се својим облицима надовезује на сопоћанску,⁹²⁸ мада су у моравичкој катедрали приказане грађевине нешто мање разуђене и умањене у односу на фигуре апостола. Од времена Сопоћана нов положај унутар композиције *Усћења* почиње постепено да добија арханђел који се припрема да од Христа прихвати Богородичину душу. На представама из ранијег периода он је испружених руку лебдео над Спаситељевом главом, обично у друштву симетрично постављеног парњака,⁹²⁹ да би се у Сопоћанима сасвим примакао Христу, готово слетевши до одра. У већем броју споменика с краја XIII и из XIV века, па и у Ариљу, арханђел психомп спустио се на земљу и сам или са својим парњаком стоји уз бок Господу.⁹³⁰ Решење с умањеним и симетрично постављеним, лебдећим анђелима постепено је напуштано.⁹³¹ Неких других, значајнијих новина које су се појавиле у гробној цркви оца краља Драгутина – Уроша I – и биле даље развијане у споменицима ренесансе Палеолога у Ариљу, међутим, нема. У такве новине ваља убројати вишеструко увећану сопоћанску скупину анђела са свећњацима, присуство множине људи и жена што жале за Богородицом, или придруживање *Усћењу* све већег броја пратећих епизода. Већ се у Перивлепти Охридској крај *Усћења* нашло неколико илустрација догађаја који су му претходили и следили, стапајући се с њим у јединствену композициону целину. Тај процес уткивања пропратних епизода у саму сцену *Усћења* битно је одредио развој њене иконографије већ у првим деценијама XIV века.⁹³² Према мишљењу Лудмиле Вратислав-Митровиц и Николаја Окуњева, на извесно осиромашење садржаја градачког и ариљског *Усћења* у односу на сопоћанско у великој мери утицао је сведенији простор одређен за сликање те сцене у задужбини Јелене Анжујске и катедрали моравичких епископа него у Сопоћанима.⁹³³ Да је наведено схватање у великој мери исправно, сведочи и чињеница да је у Ариљу до најзначајнијег иконографског богаћења сцене дошло у њеном горњем делу, дакле по вертикали, јер је то облик расположиве површине допуштао. Уосталом, до свођења *Усћења Богородичиног* на основне елементе, утврђене још у средњовизантијском периоду, долазило је због ограничења простора намењеног за сликање ове монументалне представе и у стилски напредним споменицима из прве половине XIV века.⁹³⁴

б) Христова сипрадања

Прање ногу, прва у хронолошком низу преосталих сцена из ариљског циклуса Мука Христових, само је делимично сачувана.⁹³⁵ У средишњем делу представе још увек се може видети велика камена посуда у којој Спаситељ пере ноге апостолу Петру.⁹³⁶ Од Христове фигуре, насликане лево од посуде, разазнају се

⁹²⁶ Живковић, *Сопоћани*, 21; Мавропулу-Цјуми, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Κοιμητρίδα*, 64-65, πιν. 15-21; C. Grozdанов, *Sveti Kliment. Ohrid*, Zagreb 1979, sl. 10.

⁹²⁷ Cf. Kühnel, *Wall Painting*, 164.

⁹²⁸ Окуневъ, *Ариље*, 241-242; Стојаковић, *Архијекџионски ѿро-сѿор*, 120.

⁹²⁹ За једини нама познати изузетак cf. Epstein, *Tokali Kilise*, 77, fig. 100. Иначе, анђели што стојећи чине Спаситељеву пратњу, али не пружају руке да од њега приме душу Богородице, сликани су већ од XII столећа (cf. Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 145, fig. 8).

⁹³⁰ Millet, *Frolow, La peinture*, III, pl. 45₁₃; Кашанин, Бошковић, Мијовић, *Жича*, сл. на стр. 32, 160-161, 164; Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, сл. 12; Бабић, *Краљева црква*, 162, сл. 112; Тодић, *Сѿаро Нагоричино*, сл. 26; П. Миљковић-Пепек, *Икона Усћења Богородице из цркве Св. Николе – Геракомија у Охриду*, ЗРВИ 5 (1958), 131, сл. 1; А. Давидов-Темерински, *Циклус Усћења Богородице*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 184 и једна од табли у боји на почетку књиге; Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, II, pl. 49, 244; Лазарев, *Исѿория*, сл. 511; Пелеканидис, *Καστοριά*, πιν. 150, 159a; *Der serbische Psalter, Faksimile*, fol. 82^v, etc.

⁹³¹ По један или два умањена анђела који слећу ка Христу могу се још увек видети у сцени *Усћења* у неколико цркава осликаних у

првим деценијама XIV столећа (cf. *The Kariye Djami*, vol. 2, 320 [185]; Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφικὴ τοῦ Ἀγίου Νικολάου*, εἰκ. 3; Живковић, *Грачаница*, III, западна страна, 10; Пелеканидис, *Καλλιέρης*, πιν. 40-41; Ђорђевић, *Сликарсѿиво XIV века у цркви св. Сѿаса*, сл. 9-11; Б. Живковић, *Доња Каменица. Црѿежи фресака*, Београд 1987, III, 2).

⁹³² Cf. С. Радојчић, *Беседа Јована Дамаскина и фреске Усћења Богородичиног у црквама краља Милутиина*, in: *idem*, *Узори и дела сѿарих срѿских уметника*, Београд 1975, 181-193; Бабић, *Краљева црква*, 162-166.

⁹³³ Wratislaw-Mitrovic, Okunev, *La Dormition*, 150.

⁹³⁴ Cf. *The Kariye Djami*, vol. 2, 320 [185]; Пелеканидис, *Καλλιέρης*, πιν. 40-41; *Иконе*, 75; *Corpus der byz. Miniaturenhandschriften 2/II*, Abb. 10, 97; Сотирју, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 205, 211, 213, etc.

⁹³⁵ За иконографију ове сцене описане само у јеванђељу светог Јована (13:4-11) cf. Покровскиј, *Евангелие*, 296-298; Millet, *Recherches*, 310-325; H. Giess, *Die Darstellung der Fusswaschung Christi in den Kunstwerken des 4.-12. Jahrhunderts*, Rome 1962; K. Wessel, *Fusswaschung*, RbK, II, col. 595-608; Mouriki, *Nea Moni*, II, 181-182.

⁹³⁶ За избор места овог кључног мотива у оквиру композиције *Прања ногу* cf. Millet, *Recherches*, 322-323; Mouriki, *Nea Moni*, II, 181.

само доњи део тела и фрагменти руку, али су ти детаљи сасвим довољни да се донесу поуздани закључци о неким битним иконографским елементима сцене. Најпре, јасно је да је био приказан сам тренутак прања првоапостолових ногу, јер се у Христовим рукама наднетим над посудом налази Петрово десно стопало.⁹³⁷ Запажа се затим да је Господ на себи носио плави хитон опасан уобичајеном прегачом преко бедара. Прегача је спуштена, што пружа додатно сведочанство да у Ариљу није било представљено брисање, већ прање ногу. Од представе светог Петра сачуван је само леви део тела. Апостол седи на масивној дрвеној клупи, која као да лебди у ваздуху, и у збуњености пружа леву руку у правцу ногу, нудећи Господу да и њу умије. Такав гест насликан је у складу с текстом јеванђеља које вели: „Рече му Симон Петар: Господе опери ми не само ноге, него и руке и главу (Јн. 13:9).” Стога нема сумње да се на сада оштећеном делу представе, у складу с уобичајеном иконографијом сцене, некада видела апостола уздигнута десница с прстима упереним ка оседелој глави. Остали Христови ученици били су распоређени око средишњег мотива сцене и приказани како стоје потпуно усправљени. Од фигура двојице апостола на левој страни представе сачувала су се само стопала и доњи делови хаљина, док се на десном крају сцене разазнају фигуре још двојице или тројице Христових ученика. На основу положаја и распореда остатака апостолских фигура може се закључити да осим светог Петра ниједан други апостол није био насликан како седи или како одвезује сандалу, мада су се такви детаљи често појављивали на представама *Прања ногу* у византијској уметности још од почетка XI века.⁹³⁸ У питању, међутим, није обичан архаизам оријенталног порекла. Стојећи став апостола који посматрају прање ногу светог Петра и одсуство мотива изувања сандала у Ариљу су умногоме били условљени веома уском а издуженом површином западне стране свода певнице, на којој је насликана разматрана сцена. Поменимо на крају да је простор композиције био дефинисан архитектонском кулисом, сада исувише оштећеном да би се о њеном изгледу могло одређеније судити.

Таб. 15, XI

Следећа сцена Страдања Христових – *Издајство Јудино* – приказана је у стеновитом пејзажу обраслом ниским растињем, јер се догађај који описује одиграо изван јерусалимских зидина (Мт. 26:47-51; Мк. 14:43-49; Лк. 22:47-50; Јн. 18:1-12).⁹³⁹ У средиште композиције ариљски сликар је још једном смеистио главне актере – Христа и неверног ученика Јуду. Спаситељ је поглед усмерио на десну страну, према Јеврејину што га хвата за хаљине замахујући штапом (?), док му Јуда жустро прилази слева, грли га и повлачи к себи да га целива. На тај начин издајник је дао знак једанаесторици Јевреја, углавном младолуких, да насрну на Христа са свих страна. Залепршани огртачи и високо подигнуте руке у замаху сведоче о силини и бруталности њихових насртаја. Најстарији од Јевреја, вероватно њихов предводник, насликан при левој ивици сцене, љутито подиже обе руке.⁹⁴⁰ Од Христових ученика насликан је једино апостол Петар, чија се сасвим избледела представа назире у доњем десном углу поља. Он је на земљу оборио првосвештениковог слугу Малха и ножем му одсеца ухо (Јн. 18:10). Запажа се већ на први поглед да су у складу са захтевима уметности доба Палеолога на ариљској сцени *Издајство* потпуно превладане изокефалија и релативна статичност учесника. Оне су биле својствене представама тог гетсиманског догађаја у старијем зидном сликарству.⁹⁴¹ У Ариљу се један од Јевреја чак високо издигао изнад Христа и хвата га за главу, што се као мотив среће први пут у споменицима с краја XIII и почетка

⁹³⁷ О овом мотиву, чије порекло Габријел Мије тражи на Оријенту, док „дискретније” мотиве брисања ногу апостола и претњи збуњеном Петру сматра више византијским cf. Millet, *Recherches*, 310-322, fig. 298-304; Jerphanion, *Les églises rupestres*, I, 220; I, pl. 50/2; Niko-lajević, *Gli avori e le steatiti*, 72-73, fig. 37 (n.11). Сам акт прања ногу није био популаран код византијских сликара који су стварали крајем XIII и у првим деценијама XIV века (cf. Millet, Frolov, *La peinture*, III, pl. 22/3, 42/3, 83/4; Hamann-Mac Lean und Hallensleben, *Die Monumental-malerei*, Taf. 196-197; Цитуриду, *Η έντοιχία ζωγραφική του 'Αγίου Νικολάου*, εικ. 33; D. Talbot Rice, *Byzantine Painting. The Last Phase*, London 1968, fig. 77, etc).

⁹³⁸ Millet, *Recherches*, 312, 322-324, fig. 299, 301-309, 311-312, 318-320, 323; K. Weitzmann, *A 10th Century Lectionary. A lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance*, *Revue des études Sud-Est Européennes* 9 (Bucarest 1971), 626-627; Mouriki, *Nea Moni*, II, 182.

⁹³⁹ За иконографију *Издајства Јудиног* cf. Покровский, *Евангелие*, 299-301; Millet, *Recherches*, 326-344; H. Betting, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr Frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Weisbaden 1962; Mouriki, *Nea*

Moni, II, 184-186; A. and J. Stylianou, *The Militarization of the Betrayal and its Examples in Cyprus*, *Ευφρόσυνον*, т. 2, 570-581; Derbes, *Passion*, 45-71.

⁹⁴⁰ Готово идентичан старац насликан је и у *Издајству Јудиног* у Богородици Перивлепти у Охриду, где је добио место на десној страни сцене, знатно ближе Христу (cf. Millet, Frolov, *La peinture*, III, pl. 7/1). У *Издајству Јудиног* у Ватопеду јавља се неколико млађих Јудеја који својим изгледом и ставовима такође подсећају на оне с ариљске представе (*Τερά Μερίστη Μονή Βατοπαϊδίου*, I, Света Гора 1996, еик. 220).

⁹⁴¹ Својеврсна изокефалија и статичност актера сцене делимично су превладане на појединим византијским минијатурама и иконама још у XI веку (cf. Millet, *Recherches*, fig. 341-345; Сотирју, *Εἰκόνας*, I, еик. 66, 145), али су се у монументалној уметности задржале све до XIII века (cf. Diez, Demus, *Byzantine Mosaics*, fig. 96, 98; idem, *San Marco in Venice*, I, vol. 2, color pl. 66; Mouriki, *Nea Moni*, I, pl. 102, 106, 268; Покровский, *Евангелие*, рис. 142-144; Радојчић, *Милешева*, Т. XXXVI; Г. Антуракис, *Αἱ μοναὶ Μυριοκεφάλων καὶ Ρουστίκων Κρήτης μετὰ τῶν παρεκκλησίων αὐτῶν*, Атина 1977, кін. 28-29).

XIV века, рецимо у Протатону.⁹⁴² Нарочите пажње вредан је и веома сложен став Христа који се нагиње ка Јуди, али окреће главу на другу страну и гледа у правцу најратоборнијег нападача, беседнички подижући десницу (Мт. 26:55-56; Мк. 14:48-49). Овакав доста редак, а драматски веома убедљив став Христов поновљен је у нешто мање изразитом виду на сцени *Издајсџва Јудиног* у Митрополији у Мистри, Панагији Хрисафитиси у Лаконији и Светом Николи Орфаносу у Солуну,⁹⁴³ као и на неколико знатно познијих представа које готово дословно прате иконографску схему читаве ариљске сцене.⁹⁴⁴ Но, и поред наглашавања драматике догађаја и жустрине нападача, ариљски сликар посвећује мало пажње приказивању оружја. Изгледа да су само двојица или тројица Јевреја потиснута на рубове сцене држала копља, што се због оштећености представе не може са сигурношћу утврдити. Наиме, у горњем левом делу сцене видљиве су три усправљене притке, оштећене при врху, где су се вероватно налазиле стреловите металне оштрице. Те притке се по облику и боји разликују од мотки у рукама неких других Јевреја. Копље је могао држати и младић залепршалог плашта, насликан крај десне ивице сцене, судећи по положају његове десне руке. Сви остали нападачи били су „наоружани” једино тојагама или у рукама уопште нису имали оружја. Појава бакљи, тојага и мачева, које помињу јеванђеља (Мт. 26:47; Мк. 14:43; Јн. 18:3), а затим секира, копаља, па и оклопљених војника с металним шлемовима, постала је све присутнија на представама *Издајсџва Јудиног* у византијској уметности од почетка XIII века.⁹⁴⁵ Запажамо је и на неким српским примерима, као што су они у Милешеви и западном травеју Светих апостола у Пећи.⁹⁴⁶ Наглашено приказивање оружја није, међутим, спадало у обавезне елементе слике *Издајсџва* ни у уметности зреле ренесансе Палеолога,⁹⁴⁷ иако је било уобичајено.

При уобличавању прилично особене ариљске композиције *Хрисџос ѓред Пилаџом*⁹⁴⁸ кључну улогу имале су, с једне стране сасвим необична лучна површина зида на којој је ова представа насликана, а са друге већ уочена наклоност сликара моравичке катедрале да фигуру Христа – главног актера догађаја – постави што ближе средишту сцене. Но, као и на *Кршџењу*, *Васкрсењу Лазаревом*, *Уласку у Јерусалим*, *Усџењу*, *Прању ногу* и *Издајсџву Јудином*, Спаситељ је овде био измештен из саме средишње осе представе и померен мало улево. Добијао је тако улогу стожера једног „крила” симетричне композиције. Господ стоји полуокренут на леву страну и гледа ка римском намеснику и судији – Пилату. Веома оштећена, а у свом најнижем делу потпуно уништена сцена једва дозвољава да се разазна како је Пилат седео на сасвим ниском трону преторије и пружао руке према ивици сцене, где стоји слуга – *camillus* – с купастом белом капом на глави. Слуга држи посуду за воду у левој и неку врсту чиније у десној руци. Сасвим је јасно да је у том делу сцене било приказано Пилатово симболично прање руку, о чему је некада сведочио и натпис у близини намесникове главе, заправо, цитат из Јеванђеља: „Ја нисам крив у крви овога праведника (Мт. 27:24).”⁹⁴⁹ Те речи Пилат изговара као одговор на захтеве групе Јевреја насликаних иза Исуса, на десној страни сцене. Ту сасвим сведену, али веома упечатљиву групу чине два млађа и један старији човек који, окренути према судији, високо подижу руке.⁹⁵⁰ У позадини сцене виде се грађевина с двосливним кровом, постављена иза Пилата и Христа, и ониски, „назубљени” зид тврђаве, у десном делу композиције. Као посебност тако формулисане иконографије *Пилаџовог суда*, може се најпре издвојити одсуство војника који би спроводили Христа и гардиста римског намесника, готово обавезно сликаних у оквиру поменуте сцене у позновизантијској уметности.⁹⁵¹ На њихово изостављање свакако су утицали сведеност и необични

⁹⁴² Millet, *Athos*, pl. 21₁₂; Ово решења среће се и знатно касније (cf. idem, *Recherches*, fig. 360).

⁹⁴³ Millet, *Mistra*, pl. 68₁₁; Albani, *Chrysaphitissa*, Taf. 34.b; Цитуриду, *Ἡ ἐντοχία ζωγραφική τοῦ Ἀγίου Νικολάου*, εἰκ. 35.

⁹⁴⁴ Cf. Радојчић, *Сџпаро срџско сликарсџва*, 194-195; A. Dumitrescu, *Une nouvelle datation des peintures murales de Curtea de Argeş. Origine de leur iconographie*, CA 37 (1989), 146-148, fig. 17, 18 (ауторка сматра да је у питању иконографско решење солунског порекла); Petković, *La peinture serbe*, II, pl. 189; Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 154-156, fig. 30. На представи *Издајсџва Јудиног* с реликвијара de Bessaron (око 1463) средишња група фигура решена је такође сасвим слично ариљској (Millet, *Recherches*, fig. 360).

⁹⁴⁵ Stylianos, *The Militarization of the Betrayal*, 570-573.

⁹⁴⁶ Радојчић, *Милешева*, Т. XXXVI; Пећка ѓаџиријаршија, сл. 71.

⁹⁴⁷ Пелеканидис, *Καλλιέρης*, πιν. 24.

⁹⁴⁸ За иконографију сцене *Хрисџос ѓред Пилаџом* cf. Покровскій, *Евангелие*, 301-304; Радојчић, *Пилаџов суд*, 211-236 (са старијом литературом). За литерарне изворе сцене cf. Мт. 27:11-26; Мк. 15:1-15; Лк. 23:13-25; Јн. 18:33-39.

⁹⁴⁹ Војводић, *Прилог*, 94, н. 14. Цитат из 24. стиха 27. главе Матејевог јеванђеља био је исписан и у горњем левом углу представе *Пилаџовог суда* у Светом Николи у Прилепу (cf. Millet, Frolov, *La peinture*, III, 24₁₁), док се парафраза тог стиха јавља у виду назива сцене у Станичењу (Габелић, *Сџтаничење*, 35, сл. 22а).

⁹⁵⁰ На представама *Пилаџовог суда* били су у први план истицани обично ликови старијих Јудеја, који су у Светом Николи у Прилепу чак означени као Ана и Кајафа (cf. Millet, Frolov, *La peinture*, III, 24₁₁).

⁹⁵¹ Cf. Millet, Frolov, *La peinture*, III, 8₁₃, 24₁₁, 86₁₄; Радојчић, *Пилаџов суд*, сл. 22, 24; Цитуриду, *Ἡ ἐντοχία ζωγραφική τοῦ Ἀγίου Νικολάου*, εἰκ. 37; Пећка ѓаџиријаршија, сл. 74; С. Кесић-Ристић, *Циклус*

облик површине намењене слици, али и жеља да се нагласи присуство острашћених грађана Јерусалима. Иако малобројне, фигуре Јевреја у Ариљу су заузеле читаву десну половину сцене. Распоређене у широко постављеном и ритмички наглашеном низу оне чине изражајне гестове, за шта је готово немогуће наћи одговарајућу аналогију. Извесне паралеле, бар када су сами гестови Јевреја у питању, могу се пронаћи у неким споменицима с краја XIII века, као што су Перивлепта у Охриду, Свети апостоли у Пећи и нарочито Свети Никола у Прилепу.⁹⁵² Крај грађана Јерусалима што подижу руке у Охриду и Прилепу сачувани су натписи који цитирају њихове речи упућене Пилату: „Крв његова на нас и на нашу децу.” (Мт. 27:25)⁹⁵³ Наведени примери помажу нам не само да разумемо прави смисао гестова са представе у Ариљу него нас наводе на претпоставку како је исти цитат био исписан крај фигура Јевреја у том споменику.⁹⁵⁴

Последња у низу очуваних сцена из ариљског циклуса Христових страдања – *Пуџ на Голгоџи* – доспела је до нас у знатно бољем стању од претходне представе, па може бити детаљно иконографски размотрена. Међутим, на њој готово да и нема значајнијих особености.⁹⁵⁵ За узицу којом су му сапете руке Спаситеља повлачи младић у краткој хаљини и плашту, водећи га ка губилишту. Сам Христос, одевен у хитон и дугу горњу хаљину украшену орнаментом „куфског писма”,⁹⁵⁶ главу је окренуо уназад, ка петорици Јевреја који га прате. На десној страни сцене Христов Крст пред поворком носи Симон из Киринае (Мт. 27:32; Мк. 15:21; Лк. 23:26), оседели човек кратке браде и ћелавог темена, одевен у уобичајену кратку тунику. Да би лакше поднео тежину великог Крста на своме рамену, Симон је испод њега подметнуо некакву хаљину.⁹⁵⁷ У оквиру такве, мање-више уобичајено формулисане иконографије сцене, која не прати дословно најподробнији јеванђеоски опис догађаја (Лк. 23:26–32),⁹⁵⁸ пажњу ипак привлачи једна појединост. Као и у неким раније разматраним ариљским представама, Христос је окренуо главу уназад, с тим што је у *Пуџу на Голгоџи* „тордирање” читаве његове фигуре изведено с највише убедљивости и драмског ефекта. Приказујући Христа, ариљски сликар је, дакле, још једном испољио склоност ка сложеним и изражајним ставовима главног протагонисте, мада то није било уобичајено за иконографију разматране сцене у византијском сликарству. Христос је у *Пуџу на Голгоџи* на тај начин био приказиван прилично ретко, и то само у епохи Палеолога. Тако је, рецимо, у Светим апостолима у Пећи, хиландарском католикону, Матеичу, Четворојеванђељу цара Ивана Александра, на једној икони из друге половине XIV века са Синаја и у Минхенском псалтиру Спаситељ окренуо главу уназад,⁹⁵⁹ али у наведеним примерима он гледа према Богородици и светоме Јовану, односно женама јерусалимским (Лк. 23:27–31).⁹⁶⁰ У моравичкој катедрали Христу је као повод да погледа иза себе послужио говор надменог младића из пратње, за шта се не могу пронаћи основе у текстуалним изворницима. Тај младић своје речи наглашава покретом десне руке и испруженим кажипрстом, док размену његових погледа с Исусом пажљиво посматрају остали Јевреји. Осврнувши се, Христос је успорио ход, па га спроводник повлачи за узицу, показујући левом руком према Симону с Крстом.⁹⁶¹ Убедљив говор покрета и погледа на тај на-

Христових страдања, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 123, сл. 1, etc.

⁹⁵² Millet, Frolow, *La peinture*, III, 8₁₃, 24₁₁; *Пећка њаџиријаршија*, сл. 74. На сличан начин поједини Јевреји подижу руке и у сцени *Пилајовог суда* у Грачаници (Живковић, *Грачаница*, V, западна страна, 2). Један од Јевреја високо диже десницу већ у Росанском јеванђељу (Покровскиј, *Евангелије*, 303, рис. 146).

⁹⁵³ Радојчић, *Пилајов суд*, 225; Millet, Frolow, *La peinture*, III, pl. 8₁₃. Натписе с цитатом овог стиха срећемо и на нешто познијим примерима *Пилајовог суда*, какав је рецимо онај у Станичењу (Габелић, *Станичење*, 35, сл. 226).

⁹⁵⁴ У овом смислу нарочито је упутан пример из Прилепа где се на левој страни сцене нашао натпис с цитатом Мт. 27:24, а у горњем десном углу натпис с цитатом Мт. 27:25.

⁹⁵⁵ За иконографију *Пуџа на Голгоџи* cf. Покровскиј, *Евангелије*, 110–113; Millet, *Recherches*, 362–379; В. Котас, *Η εξέλιξις τῆς εἰκονογραφικῆς παραστάσεως του Ελκομένου*, ПХАЕ 4 (1937–1938), 5–27; Пелеканидис, *Καλλιέργης*, 50–53, 133; Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, 126; А. Кашелаки, *Ὁ Χριστὸς Ἐλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ. Εἰκονογραφία καὶ τυπολογία τῆς παράστασις στὴ βυζαντινὴ τέχνη* (4ος αἰ. – 15ος αἰ.), ΔΧАЕ 19 (1996–1997), 167–200 (о иконографском типу сцене примењеном у Ариљу, 170–181); Derbes, *Passion*, 119–128.

⁹⁵⁶ Сличан орнамент налази се и на хаљинама неких других фигура у ариљском сликарству, као и на декоративним бордурама између зона у олтару и певницама. О пореклу тог орнамента cf. Gavidis, *L'ange à cheval*, 54, п. 1.

⁹⁵⁷ Исти мотив срећемо у сцени *Пуџа на Голгоџи* у Светом Николи у Прилепу. Cf. Millet, Frolow, *La peinture*, III, 24₁₃.

⁹⁵⁸ Према сведочењу јеванђелисте Луке, у поворци која је ишла на Голготу налазила су се и два разбојника, док је Симон носио крст иза Христа, а не испред њега.

⁹⁵⁹ Cf. *Пећка њаџиријаршија*, сл. 72; Millet, *Athos*, 72₁₃; Millet, *Recherches*, 377, fig. 390; Л. Живкова, *Четворојеванђеље на цар Иван Александар*, София 1980, Таб. XLIII; Сотирну, *Εἰκόνες*, I, εἰκ. 205; II, 187–189; *Der serbische Psalter, Faksimile*, fol. 88^v). Непто чешће, Спаситељ је у том ставу приказиван када, у складу са јеванђељем по Јовану (Јн. 19:17), сам носи Крст, и то преваходно у уметности Запада. Cf. Millet, *Recherches*, fig. 397, 399, 401, 403, 406.

⁹⁶⁰ Cf. Тодић, *Синаро Нагоричино*, 112–113.

⁹⁶¹ На представама *Пуџа на Голгоџи* спроводник може бити одевен у једноставну кратку тунику, као у Ариљу, или у војничку одећу. Cf. Millet, *Recherches*, fig. 382–391; Петковић, *Дечани*, II, Т. CCV, CCVI–II; Millet, Frolow, *La peinture*, III, pl. 8₁₂, 24₁₃, 90₁₁; Пелеканидис, *Καλλιέργης*, πίν. 26; C. Mango, E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neo-*

чин чврсто је повезао све учеснике у догађају и обогатио радњу унутар композиције, чију ритмику и општи правац покрета нагlašава стење у позадини, снажно повијено у правцу „места Лобнаго”.

в) Жиџије Богородичино

Уз већ описано Усијење, од представа које илуструју догађаје из Богородичиног живота у Ариљу су биле насликане само две сцене – Рођење и Ваведење у храм.⁹⁶² Обе представе сликари моравичке катедрале засновали су на актуелним и широко примењиваним решењима, уобличеним још у средњовизантијској епохи, али су при избору детаља још једном показали особите наклоности.

Сценску позадину Рођења Богородице чини аула на стубовима, чији су зидови покривени пурпурним велумима. На левој страни ауле дијагонално се пружа лежач породиље – Богородичине мајке Ане.⁹⁶³ Тој исцрпљеној жени једна од девојака помаже да се придигне у постељи, док јој друге две приносе чиније с храном. Озбиљног израза лица, избораних образа, света Ана се ослања на своју помоћницу и пружа леву руку с кашиком ка једној од здела, како би се окрепила донетим јелом. У десном делу сцене насликана је бабица која у крилу држи новорођенче и куша топлину воде спремне за прво купање мале Богородице. Нагнута над њима, млада помоћница долива воду у посуду за купање, а покрет њеног тела прати снажно усковитлано платно огртача. Склоност ариљског живописца да при описивању догађаја везаних за Христа и његову мајку из византијске иконографске ризнице изабере оне моделе који на најубедљивији начин показују стања људског духа и тела, у овој сцени уочава се нарочито јасно на представи исцрпљене породиље. Мотиву придизања изнемогле свете Ане у постељи, омиљеном међу сликарима што су се развијали под утицајем солунских уметничких кругова,⁹⁶⁴ у Ариљу је придружен и опис обеда Богородичине мајке. Њему света Ана приступа да би повратила изгубљену снагу. Готово истоветан опис обеда јавио се изгледа већ на оштећеном Рођењу Богородичином у Нерезима, с којим ариљска сцена има много сличности.⁹⁶⁵ Такав опис срећемо потом у нешто измењеном виду, рецимо у Хиландару и Светом Димитрију у Пећи, где се света Ана у знатно ведрој атмосфери маша за чашу с неким напитком или за ђаконије у луксузној чинији.⁹⁶⁶ Сасвим различит по свом пореклу је мотив залепршале тканине над главом младе водоноше. Преко дела ренесансе Македонаца он је на слике палеологовске ренесансе доспео из античке уметности,⁹⁶⁷ а у споменицима српског средњовековног сликарства јављаће се и касније.⁹⁶⁸

Таб. 17

Представа Ваведења Богородичиног саздана је од иконографских елемената уобичајених за ту сцену, како у средњовизантијској уметности тако и у сликарству доба Палеолога. На левој страни сцене, испред развијене грађевине са стубовима и порталом застртим завесом,⁹⁶⁹ насликано је седам јерусалимских девојака позваних у храм да светлошћу свећа одагнају страх мале Богородице.⁹⁷⁰ Пратећи будућу Мајку Божију оне чине достојанствену и ритмички компоновану групу, јер се свака трећа окреће ка другарицама како би размениле речи и погледе. Испред њих ступају Богородичини родитељи, такође окренути

Таб. 18

phytos and its Wall Paintings, DOP 20 (1966), fig. 31; Цитириду, *Η έντο-
χία ζωγραφική του 'Αγίου Νικολάου*, εικ. 41, etc.

⁹⁶² О иконографији Рођења и Ваведења Богородичиног cf. Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, 89-121, 136-167; eadem, *Life of the Virgin*, 174-176, 179-181; Д. Мурики, *Περί βυζαντινού κύκλου του βίου της Παναγίας εις φορτήν εικόνα της "Ορους Σινᾶ, 'Αρχαιολογική 'Εφημερίς*, Атина 1970, 125-150; Н. Chirat, *La naissance et les trois premières années de la Vierge dans l'art byzantin*, in: *Memorial J. Chaine*, Lyons 1950, 81-113; G. Babić, *Sur l'iconographie de la composition „Nativité de la Vierge”*, ЗРВИ 7 (Београд 1961), 169-175; G. La Piana, *The Byzantine Iconography of the Presentation of the Virgin Mary to the Temple and a Latin Religious Pageant*, in: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Al. Math. Friend*, Princeton 1955, 261-271; Т. Анастасиу, *Τά εισόδια της Θεοτόκου. Η ιστορία, η εικονογραφία και η ύμνογραφία της εορτής*, Солун 1959; Милковић-Пепек, Ангеличин, *Ваведење кај Канео*, 26-29; Бадић, *Краљева црква*, 170-175; Grozdanov, *Sur la composition de la présentation de la Vierge*, 55-63; Н. Maguire, *Abaton and Oikonomia: St. Neophytos and the Iconography of the Presentation of the Virgin*, in: *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture and History in Memory of Doula Mouriki*, Princeton 1999, 95-105.

⁹⁶³ О декоративном мотиву на простирци Аниног лежача и његовом пореклу cf. Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, 106 n. 3.

⁹⁶⁴ Изражајност гестова праћена је у Ариљу афектацијом на лицима свете Ане и њене младе помоћнице. Cf. Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, 106, 112; eadem, *Life of the Virgin*, 175.

⁹⁶⁵ Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, 103, fig. 61.

⁹⁶⁶ Марковић, *Првобитни живопис*, сл. на стр. 234; O. Demus, *The Style of Kariye Djami and its Place in Development of Paleologian Art*, in: *The Kariye Djami*, vol. 4, fig. 45.

⁹⁶⁷ Окуневъ, *Ариље*, 241; М. Татић-Ђурић, *Анђичко наслеђе у средњовековној уметности*, Жива антика 11/2 (Скопје 1962), 384-385; Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, 106; S. Dufrenne, *Le psautier de Bristol et les autres psautiers byzantins*, CA 14 (1964), fig. 21; K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago 1971, 177; M. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle*, in: *Actes du XIV^e CIEB*, I, Bucarest 1974, 178.

⁹⁶⁸ Cf. рецимо S. Radojčić, *La table de la Sagesse dans la littérature et l'art serbes depuis le début du XIII^e jusqu'au début du XIV^e siècles*, ЗРВИ 16 (1975), 221, pl. 2.

⁹⁶⁹ Црвена завеса видно је свијена налево, па ствара утисак да је поворка тренутак раније управо туда прошла. У питању је вероватно улаз у сам храм. Cf. Lafontaine-Dosogne, *Life of the Virgin*, 180.

⁹⁷⁰ Девојке не држе у рукама никакве чиније поклоне, како то наводи Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, 153.

једно другоме.⁹⁷¹ Свети Јоаким и света Ана привили су се уз своју девојчицу која подигнутих руку прилази свештенику Захарији. Времешни јереј је стао на неку врсту трапезоидног амвона и дочекује Богородицу пред светињом над светињама отворених двери, што представља честу појаву у сликарству доба Палеолога.⁹⁷² Најсветији део храма насликан је у виду полукружног зида апсиде с Часном трпезом и киворијем под којим већ седи Богородица. Ка њој слеће анђео Божији и с неба јој доноси храну. До значајнијих разлика у компоновању сцене *Ваведeња* у византијском сликарству долазило је само у распореду личности из поворке која ступа у храм. Сликари моравичке катедрале определили су се да Богородичине родитеље прикажу као непосредне пратиоце трогодишњег детета до саме светиње над светињама, при чему мајка не престаје да обема рукама грли кћер.⁹⁷³ Крајем XIII и почетком XIV века у залеђу Солуна, у Македонији, па и у Србији, почео је да се примењује други, у старијој уметности једва познат модел распоређивања ликова. Јерусалимске девојке добијају средишње место у композицији, испред светих Јоакима и Ане, а иза мале Богородице коју доводе свештенику.⁹⁷⁴ Иако у поменутом региону прилично потиснут, модел примењен у Ариљу⁹⁷⁵ сачувао је, изгледа, популарност у неким другим провинцијама византијског света и током периода Палеолога.⁹⁷⁶ По истакнутом месту које су на ариљском *Ваведeњу* добиле младе Богородичине пратиље, затим по величини ових девојака и чињеници да оне нису стопљене у неиздиференцирану скупину, та сцена ипак се удаљава од примера из XII века и приближава решењима иконографије *Ваведeња Богородичиног* у уметности ране ренесансе Палеолога.⁹⁷⁷ На ариљској композицији присутне су и неке друге иконографске промене уношене у оквир древног модела. Запажа се, рецимо, да је Ана та која у моравичкој катедрали и цркви Христа Хоре, као у многим споменицима из друге половине XIII и из XIV столећа, приводи Богородицу светињи над светињама или уопште иде испред свога мужа Јоакима.⁹⁷⁸ Такво истицање Аниног „првенства” било је заступљено већ у извесном броју примера *Ваведeња* из XI и XII века,⁹⁷⁹ али ће постати готово обавезна појава тек у доба Палеолога.

* * *

У иконографији сачуваних сцена Христолошко-теотоколошког циклуса у Ариљу, посматрано у целини, не могу се уочити ни значајнији архаизми нити пресуднији наговештаји решења која ће преовладати у византијској уметности почетком XIV столећа. Нема никакве сумње да је појава застарелих иконографских елемената, попут крста крај Христових ногу у *Кршћењу*, у ариљским новозаветним сценама имала занемарљив значај. С друге стране, покушаји увођења неких нових и у дотадашњој уметности непознатих или ретких иконографских детаља, као што су немирнији покрети и положаји тела апостола у *Преображењу*, разговор Јосифа с пастиром у *Рођењу Христовом* или нова типологија пејзажа, нису оставили изразитијег трага у иконографији јеванђеоског и Богородичиног циклуса. Насупрот мишљењу изношеном у стручној литератури,⁹⁸⁰ у ариљским сценама није повећаван ни број учесника у односу на композиције из нешто раније уметности. То нам могу посведочити композиције као што су *Кршћење Христово*, *Улазак у Јерусалим*, *Пућ на Голгофу*, *Суд Пилајов* или *Усијење Богородичино*. Већ од средине XIII века, а нарочито при крају тог столећа, у ове сцене биле су укључиване пратеће епи-

⁹⁷¹ О том мотиву cf. *ibidem*.

⁹⁷² У сликарству XI и XII века преовлађивао је обичај сликања затворених двери пред светињом над светињама. Cf. Lafontaine-Dosogne, *Life of the Virgin*, 180, n. 93.

⁹⁷³ За сасвим сличан гест свете Ане cf. Спатаракис, Βυζαντινές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου, εικ. 10; Jerphanion, *Les églises rupestres*, III, pl. 156/2.

⁹⁷⁴ Lafontaine-Dosogne, *Life of the Virgin*, 180-181; Миљковић-Пепек, Ангеличин, *Воведение кај Канео*, 26-29; Grozdanov, *Sur la composition de la présentation de la Vierge*, 55-63. За најстарије познате примере такве иконографске схеме *Ваведeња* из XI и првих деценија XIII века cf. Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, 156.

⁹⁷⁵ Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, 137-149.

⁹⁷⁶ Lafontaine-Dosogne, *Life of the Virgin*, 181.

⁹⁷⁷ Grozdanov, *Sur la composition de la présentation de la Vierge*, 59.

⁹⁷⁸ Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, fig. 22; Millet, Frolow, *La peinture*, II, pl. 41/4; Мавропулу-Цјуми, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Κουμμελίδικη, 75-77, πίν. 40; Муцопулос, Димитро-

калис, Γεράκι, εικ. 301-305; Koumoussi, *Les peintures murales*, pl. 53; Millet, *Athos*, pl. 29/1, 74/2; Хатзидакис, Бита, Κύθηρα, 126-127, εικ. 24; *The Kariye Djami*, vol. 2, 119 [91]; Ј. Илић, *Црква Богородице у Бисјерици – Вољавца*, ЗЛУ 6 (1970), Бабић, *Краљева црква*, сл. 127; Миљковић-Пепек, Ангеличин, *Воведение кај Канео*, стр. 3, 5, 6; Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1985, сл. 59; *Ἱερά Μερίστη Μονή Βατοπαϊδίου*, Света Гора 1996, I, εικ. 194; С. Петковић, *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар 1997, 76, 98; Живковић, *Грачаница*, VII; *idem*, *Доња Каменица*, V, 8; Petković, *La peinture serbe*, I, pl. 138; Ракоција, *Црква Св. Богородице*, сл. 24, 19; *Иконе*, стр. 122; Вздорнов, *Волошово*, Документација, 55, 1-7; Драндакис, Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Μέσση Μάνης, 90, εικ. 16, etc.

⁹⁷⁹ Cf. Lafontaine-Dosogne, *L'Enfance de la Vierge*, fig. 81, 83; Logvine, *Sainte-Sophie*, fig. 159, 160; Grabar, *Un rouleau liturgique*, fig. 19; Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, 63, fig. 56 (где је поменуто и неколико старијих примера).

⁹⁸⁰ Cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 44; Тодић, *О сийлским особеностима фресака Ариља*, 33.

зоде које су претходиле или следиле опису главног догађаја, као и фигуре споредних учесника. У питању су могли бити људи окупљени на обалама Јордана и купачи (*Кршћење*), бесом острашћени Јевреји пред преторијом (*Пилајов суд*) или ожалосћене жене и анђеоски легиони (*Усијење*), итд. Ако оставимо по страни појаву апостола на облацима у *Усијењу Богородичином*, можемо закључити да пратећих епизода у ариљским сценама једноставно нема, а да је број учесника сведен само на најнужније и готово редовно приказиване актере. Нешто више фигура јавља се једино у композицијама чија је „многољудност” била повезана са захтевима традиционалне иконографије. Реч је о *Издајству Јудином*, *Уласку у Јерусалим* или *Васкрсењу Лазаревом*. Међутим, ни у тим сценама групе Јевреја, војника, деце или апостола нису бројније од сличних група у старијој уметности.⁹⁸¹ При свођењу садржаја композиција у Ариљу на најзначајније иконографске елементе могли су знатног утицаја имати исцепканост површина зидног платна предвиђеног за сликање сцена и неодустајање уметника од монументалне концепције слике. Улога тих чинилаца, међутим, није увек била пресудна. У сваком случају, сцене ариљског Христолошко-теотоколошког циклуса својом иконографијом углавном следе оне уметничке и богословске токове који су били најприсутнији у византијском зидном сликарству друге половине XIII века. Готово ослобођени позивања на превазиђена решења из комнинске епохе, ти токови су на подручју иконографских трагања били још прилично удаљени од резултата достигнутих у напреднијим споменицима, какви су били охридска Петивлепта и светогорски Протатон.

Литургијске представе

а) Причешће ајосѿола

Као илустрације установљења Евхаристије и њеног вечног обнављања кроз литургију у ариљском олтарском простору нашле су се две уобичајене представе: *Причешће ајосѿола* и *Литургијска служба оѿаца цркве*. По иконографским одликама нешто је занимљивија прва од поменутих сцена, насликана у другој зони конхе и апсидалним прозором подељена на два готово симетрична дела.⁹⁸² *Причешће хлебом* добило је место на северној страни, где су насликана шесторица апостола које предводи свети Петар. Апостолски начелник молитвено је прекрстио руке на грудима и дубоко погнут прилази часној трпези покривеној пурпурном тканином украшеном златним тракама и крстовима. Иза ње стоји Христос одевен у хитон и химатион боје окера. Спаситељ левом руком држи дискос, а десном узима честицу хлеба претвореног у Тело да би причестио свог најпоузданијег ученика. Витки порфирни стубови, видљиви у позадини, сведоче о томе да је „Велики првосвештеник” некада стајао под киворијумом, али су свод тог киворија и глава Христова сада потпуно уништени, као и читав горњи део сцене. На основу скромних остатака фреске над нимбовима апостола може се ипак разазнати да су Исусови ученици били смештени у просторију чија је унутрашњост дочарана на „византијски” начин – сликањем зидова и стубова прекривених велумом. Јужно од апсидалног прозора приказано је *Причешће вином*. И ово крило сцене је потпуно уништеноу највишем делу. Од Спаситељеве фигуре, некада наткриљене киворијумом, овога пута са белим стубовима, преостао је само горњи део торза видљив иза часне трпезе. У испруженим рукама, дланова прекривених пурпурном тканином, Христос држи златни путир из којег пије млади апостол прилично општећеног лика. Као и свети Петар, он се погнуо и прекрстио руке на грудима, али је, за разлику од осталих Спаситељевих ученика, приказан у потпуном профилу и без нимба. Због тога је у њему с разлогом препознат издајник – Јуда Искариотски.⁹⁸³ Изнад глава преостале петорице апостола, који стоје и чекају да буду причешћени, још се јасно разазнају обриси сложене архитектонске кулисе.

Појава Јуде Искариотског на челу једне од поворки у *Причешћу ајосѿола* у науци је оправдано довођена у везу с настојањима, појачаним крајем XIII и почетком XIV века, да се сцена „историзује” као

Таб. 3, 5

⁹⁸¹ О овоме подробније на стр. 181 *infra*.

⁹⁸² За иконографију *Причешћа ајосѿола* cf. Покровский, *Евангелие*, 276-284; K. Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen 1964; idem, *Apostelkommunion*, RBK I, 239-245; Velmans, *Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi*, 150-158; Schulz, *The Byzantine Liturgy*, 103-105; Walter, *Art and Ritual*, 184-189, 215-217; V. Kepetzi, *Tradition iconographique et création dans une scène de Communion*, in: XVI.

Internationaler Byzantinistenkongress. Akten, II/5, Wien 1982, 443-451; D. Simić-Lazar, *La Communion des apôtres de Kalenic en rapport avec l'évolution du Thème*, Cahiers balkaniques 15 (1990), 119-136; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 49-67.

⁹⁸³ Оваквој идентификацији успротивио се само Владимир Петковић. Cf. Петковић, Н. *Окунењ, Ариље*, 402.

литургијском обреду саображени вид Тајне вечере.⁹⁸⁴ С обзиром на то да се свети Павле прикључио дванаесторици Христових ученика тек након Спаситељевог Вазанесења, улогу предводника једне групе апостола на представи *Причешћа* заузимају су, неретко, свети Јован или Јуда.⁹⁸⁵ Истицање првенства Христовог издајника налазило је, при том, оправдање у самим јеванђеоским текстовима. Они сведоче да се Јуда први од апостола машио за хлеб или је први добио честицу хлеба од Исуса приликом установљења свете тајне Причешћа (Мт. 26:23-25; Мк. 14:20; Лк. 22:21; Јн. 13:26). Може бити да је приказивање Јуде Искаротског на челу поворке апостола који се причешћују вином оставило трага још у ранохришћанској уметности и у минијатурном сликарству раног постиконотластичког периода. Ипак, то није сасвим извесно. Када су, рецимо, у питању чувене патене из Рихе и Стуме (VI в.), које се понекад наводе као пример историјског вида Причешћа, јасно је да на њима и леву и десну групу Господу приводе старији, брадати апостоли,⁹⁸⁶ док на минијатурама Росанског јеванђеља нема довољно иконографских елемената за недвосмислено препознавање Јуде на челу једне од поворки Христових ученика.⁹⁸⁷ Сличан случај је и са већим бројем илустрација у рукописима и на неким иконама из IX-XI века.⁹⁸⁸ Међутим, у појединим средњовизантијским споменицима монументалног сликарства иконографија је нешто јаснија. Јуда се с приличном сигурношћу може препознати у *Причешћу айосѿола* у цркви Богородице у Асину.⁹⁸⁹ Он је тамо приказан на зачељу низа Христових ученика који се причешћују вином, док се наглим кораком удаљава од Спаситеља, нехајно убацујући у уста честицу хлеба. На основу сличне иконографије Јуда је препознат и у сценама *Причешћа* у већ поменутом Перахорију или у знатно познијој Панагији Хрисафитиси (Мани), осликаном 1290. године, и Панагији Гуверниотиси у месту Потамис на Криту из друге половине XIV века.⁹⁹⁰ Овакво решење, које је саображавало *Причешће айосѿола* чињеницама из Јеванђеља, али је Јуду потискивало на периферију композиције, замењено је у Ариљу истицањем неверног Христовог ученика у средишту сцене. Ариљска представа вероватно је била заснована на знатно старијим моделима, оним из илустрованих рукописа IX-XI века.

У овој прилици ипак је далеко значајније подсетити на околност да се у већем броју византијских цркава с краја XIII и из првих деценија XIV века, насталих у Солуну, његовом залеђу и у Србији, запажа тежња ка „историзацији” *Причешћа айосѿола*.⁹⁹¹ Истраживачи се не слажу у којим је од тих споменика уместо светог Павла на десној страни сцене био истакнут свети Јован, а у којима Јуда, јер располажу мање поузданим иконографским елементима од оних што обележавају Јудину представу у Ариљу. Док, рецимо, Николај Окуњев и Петар Миљковић-Пепек у Краљевој цркви у Студеници и Старом Нагоричину на челу апостолске поворке у причешћу вином препознају Јуду,⁹⁹² Владимир Петковић, Гордана Бабић и Бранислав Тодић тамо виде светог Јована.⁹⁹³ Показало се да ни строги профил, отворена уста и видљиви зуби у *Причешћу* нису обележавали само Јудину представу како се то обично узима. Наведени иконографски елементи могли су се везати и за лик светог Јована. О томе јасно сведочи *Причешће айосѿола* у Полошком, где су сви Христови ученици означени именом. Недвосмислени атрибути неверног Јуде, укључујући ту и натписе, појавили су се тек у неким представама *Причешћа айосѿола* с краја XIV века, сачуваним у руским црквама (Волотово, црква Светог Теодора Стратилата и храм Спаса Преображења у Новгоро-

⁹⁸⁴ Малицкий, *Черты иконостасной и восточной иконографии*, 56-60; Окуњев, *Ариље*, 228-229; Петковић (С.), *Ариље*, VI; Миљковић-Пепек, *Делото*, 88-93; Бабић, *Краљева црква*, 114.

⁹⁸⁵ Малицкий, *Черты иконостасной и восточной иконографии*, 56-60.

⁹⁸⁶ E. Cruikshank Dodd, *Byzantine Silver Stamps*, Washington 1961, 95, 108, no. 20, 27; M. M. Mango, *Silver from Early Byzantium*, Baltimore 1986, fig. 34. 6; 35. 6. На левој страни поворке Христових ученика на патенама из Рихе и Стуме представљен је проћелави брадати апостол у коме поједини истраживачи с разлогом препознају светог Павла, док као његовог парњака на десној страни виде апостола Петра. Cf. J. Ebersolt, *Le trésor de Stamboul au Musée de Constantinople*, *Revue archéologique* 17 (Paris 1911), 412, pl. VIII; A. Cutler, *Liturgical Strata in Marginal Psalters*, *DOP* 34-35 (1980-1981), 26.

⁹⁸⁷ О Росанском јеванђељу cf. Loerke, *The Monumental Miniature*, 61-97 (са старијом литературом).

⁹⁸⁸ Бабић, *Краљева црква*, 115 н. 191. Cf. P. Miljković-Peppek, *Une icône de la communion des apôtres*, in: *Χριστότιμον εἰς Α. Κ. Ὁρλάνδον*, III, Атина 1966, 403-404, pl. CXXVI.

⁹⁸⁹ Sacopoulou, *Asinou*, 68-72, pl. XXd-h.

⁹⁹⁰ Megaw, Hawkins, *Perachorio*, 304-305, fig. 22; Albani, *Chrysaphitissa*, 48, n. 151, taf. 16 (са још неким примерима); M. Chatzidakis, *Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIV^e siècle*, in: *Actes du IX^e CIEB*, t. 1, Thessalonique 1955, 142, n. 3, 144, pl. 12a. У *Причешћу айосѿола* у цркви Светог Атанасија Музаки у Костуру приказан је у одласку један млади апостол за кога би се рекло да не може бити Јуда, јер је на челу поворке у причешћу вином приказан свети Павле (cf. Пелеканидис, *Κατοτορία*, т. IV, 144). Међутим, на левом крају представе причешћа хлебом у цркви Панагије Подиту у Галати на Кипру насликан је како се пред запрепашћеним погледима апостола удаљава брадати (!?) Христов ученик, означен као Ἰούδας, мада поворку коју Господ причешћује вином предводи апостол Павле (Stylianos, *Суртис*, 99-102, fig. 46-47).

⁹⁹¹ Миљковић-Пепек, *Делото*, 88-93; Бабић, *Краљева црква*, 114; Цитуриду, *Ἡ ἐντοιχία ζωγραφική τοῦ Ἀγίου Νικολάου*, εἰς. 12-13.

⁹⁹² Cf. Окуњев, *Ариље*, 228; Миљковић-Пепек, *Делото*, 92.

⁹⁹³ Cf. В. Петковић, *Манасијин Свјетеница*, Београд 1924, 71, сл. 95; Бабић, *Краљева црква*, 114; Тодић, *Свјето Нагоричино*, 91.

ду).⁹⁹⁴ Даљи развој мотива може се пратити у споменицима поствизантијске уметности. У њима је Јуда поново потиснут на руб сцене, где понекад повраћа причест или му мали крилати ђаво излази из уста, односно, стоји му на рамену.⁹⁹⁵ „Историјски” поводи увођења Јудиног лика у сцену *Причешћа айосѿола* овде су све јасније уступали место дидактичким потребама. Поједини истраживачи, међутим, сматрају да су ти дидактички разлози пресудно утицали на увођење Јудине представе у поменућу сцену и у ранијем периоду,⁹⁹⁶ мада се за такво мишљење не могу пронаћи поузданије потврде. Чини се да је поучна вредност истицања Христовог издајника у *Причешћу айосѿола* – зарад опомене свима онима који се припремају за евхаристију – током средњовизантијског и позновизантијског доба могла имати само допунски значај.

Поред истицања Јуде Искаротског у иконографији ариљског *Причешћа айосѿола* запажа се још једна занимљивост. Крај Христа првосвештеника нису насликани ликови његових уобичајених саслужитеља – анђела ђаконa. Тумачећи неке друге примере *Причешћа*, Николај Маљицки је покушао да одсуство анђела доведе у везу са појавом Јудине представе и жељом сликара да учине још један корак ка историзацији сцене.⁹⁹⁷ Објашњење руског истраживача тешко је прихватити. Анђели ђакони одсуствују и са неких представа *Причешћа* на којима је међу апостолима сликан свети Павле,⁹⁹⁸ док се веома често јављају на „историјским” варијантама *Причешћа* са истакнутим светим Јованом или Јудом.⁹⁹⁹ Петар Миљковић-Пепек, с друге стране, у изостављању анђела ђаконa на представама *Причешћа айосѿола* види изразити архаизам јер су се, наводно, ти Христови саслужитељи усталили у оквиру сцене још од XI века.¹⁰⁰⁰ Пажљивији преглед сачуваног споменичког материјала показује, ипак, да одсуство анђела ђаконa у *Причешћу айосѿола* није било тако ретка појава ни у XII, XIII или XIV столећу.¹⁰⁰¹ Осим тога, за правилно разумевање ариљског примера важно је уочити да анђела ђаконa нема ни у најнижој зони конхе моравичке катедрале, у представи *Литургијске службе оѿаца цркве*. Изгледа да у том изостављању анђела ђаконa на обе олтарске сцене, чему се могу пронаћи паралеле и у знатно познијој уметности,¹⁰⁰² не треба тражити нека посебна и свесно потцртана значења.

б) Литургијска служба оѿаца цркве

У средишту Литургијске службе оѿаца цркве¹⁰⁰³ у Ариљу насликана је уобичајена представа Христа агнеца, смештена у нишу под прозором апсидалне конхе. Иако су Христово лице и већи део главе потпуно уништени, на основу начина на који је сликар уобличио тело и косу Спаситеља јасно је да је у питању била фигура наог детета. Христос агнец положен је на часну трпезу и покривен богато извезеном пурпурном тканином – ваздухом – изнад које се види звездица. Десном руком он чини гест благослова.¹⁰⁰⁴

⁹⁹⁴ Вадорнов, *Волошво*, 47, н. 32 (са старијом литературом).

⁹⁹⁵ Покровскиј, *Евангелие*, 283; Millet, *Athos*, pl. 33₂; Миљковић-Пепек, *Делош*, 91; Б. Живковић, *Бођани. Црпјежи фресака*, Београд 1988, 12 (10); S. Petković, *Iconographic Similarities and Differences between Serbian and Greek Painting from the Middle of the Fifteenth to the end of the Seventeenth Centuries*, *Еυφρόσυον*, т. 2, 519 (са старијом литературом и примерима); Д. Милосављевић, *Драча. Црпјежи фресака*, Нови Сад 1993, 12; *The „Painter’s Manual”*, 45.

⁹⁹⁶ Cf. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 65-67.

⁹⁹⁷ Малицкиј, *Черпъи ѿаесѿиинской и осѿиочной иконографѿи*, 57.

⁹⁹⁸ Diez, *Demus, Byzantine Mosaics*, fig. 122-123; Miljković-Peppek, *Une icône de la communion des apôtres*, fig. 1; Пећка ѿаѿријаришѿа, 35-36, сл. 15-16; Амиранашвили, *Дамианѿ*, илл. 21, 27; Живковић, *Павлица*, 16-17; idem, *Каленић*, 10-11; Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, 130, ск. 2а, сл. 4.

⁹⁹⁹ Megaw, *Hawkins, Perachorio*, 305, fig. 23; Миљковић-Пепек, *Делош*, т. XXVIII-XLVI; idem, *Канѿ*, т. XI, XII; Бабић, *Краљѿва црква*, сл. 66-67, VIII, IX; Тодић, *Сѿапо Нагоричино*, сл. 92-94; T. Gouma Peterson, *The Frescoes of the Parekklesion of St. Euthymios in Thessaloniki: Patrons, Workshop, and Style*, in: *The Twilight of Byzantium*, Princeton 1991, fig. 6-7.

¹⁰⁰⁰ Miljković-Peppek, *Une icône de la communion des apôtres*, 402.

¹⁰⁰¹ Walter, *Art and Ritual*, 215-216; Sacoroulo, *Asinou*, 68-72, pl. XXd-h; Diez, *Demus, Byzantine Mosaics*, fig. 122-123; Бакалова, *Бачковскаѿа косѿница*, 50, 52, 106, 146-147; Муцопулос, *Димитрокалис, Герѿки*, εѿκ. 292, 295; Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et*

la chapelle de la Vierge de Mérenta, 66, pl. 6-7; Пећка ѿаѿријаришѿа, 35-36, сл. 15-16; Василиаки-Каракацани, *Οѿ τοѿχογραφѿѿς τѿς “Ομѿρѿς ‘Εκκλѿσѿας*, πѿν. 30; Mouriki, *Saint-Nicolas à Platsa*, 37, fig. 4; *Byzantinisches Kreta*, Abb. 71; Мавродинова, *Земен*, сл. 41-43; Габелић, *Манасѿир Лесново*, 67, т. IX, сл. 14, 16; Амиранашвили, *Дамианѿ*, илл. 21, 27; Цигаридас, *Τοѿχογραφѿѿς*, 253, 254, εѿκ. IV; Пелеканидис, *Καστοριѿѿ*, πѿν. 144; Velmans, *Les fresques de l’église de la Vierge à Kincvisi*, 149, fig. 4-6; Живковић, *Павлица*, 16-17; Кнежевић, *Црква у селу Рамаћи*, 130, ск. 2а, сл. 4; Millet, *Mistra*, pl. 92₁₂, 136₁₃; *Antica arte serba*, Roma 1970, 55, No. 87, tav. XXXIX, etc.

¹⁰⁰² Cf. Ђорђевић, *Сликарсѿво XIV века у цркви св. Сѿаса*, 96-97, сл. 23; Живковић, *Павлица*, 16-17; idem, *Каленић*, 10-11.

¹⁰⁰³ О иконографији и значењу ове представе cf. Ștefănescu, *L’illustration des liturgies*, III, 422-423, 435-438, 453-455; Бабић, *Хрисѿолошке расѿпе*, 17-29; A. L. Townsley, *Eucharistic Doctrine and the Liturgy in Late Byzantine Painting*, *Oriens Christianus* 58 (1974), 138-153; Ch. Walter, *La place des évêques dans le décor des absides*, *Revue de l’art* 24 (Paris 1974), 85; idem, *Art and Ritual*, 200-212; Schulz, *The Byzantine Liturgy*, 105-111; S. Djurić, *Some Variants of the Officiating Bishops*, 481-485; Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 15-47.

¹⁰⁰⁴ За представу Христа агнеца у византијском сликарству cf. D. Iliopoulou-Rogan, *Peinture murale de la période des Paléologues représentant d’une manière originale de la partie majeure de l’office liturgique*, XIVe CIÉB, III, Bucarest 1976, 419-426; Ch. Walter, *The Christ Child on the Altar in Byzantine Apse Decoration*, XVe CIÉB, II/B, Athens 1981, 910-

Пре свега по томе што је положен непосредно на часну трпезу, а не на дискос, али и по својој величини, ариљски Агнец сличнији је примерима с краја XII и почетка XIII века него онима из друге половине XIII и првих деценија XIV stoleћа.¹⁰⁰⁵ У Ариљу су крај представе Христа жртве, на бочним зидовима нише, насликана два велика Голготска крста с криптограмом $\text{I}(\eta\sigma\omega\tilde{\iota})\varsigma \text{X}(\rho\iota\sigma\tau\acute{o})\varsigma \text{N}(\text{I})\text{K}(\text{A})$. Њима је посебну пажњу поклонила Гордана Бабић. Поменуто ауторка сматра да су крстови с епиграмом били дубоко идејно повезани с представом агнеца, пошто „у току обреда проскомидије ... свештеник који чинодејствује, урезује овај епиграм у парцелу просфоре намењену Христу Агнецу” и чита молитву „Као овца на заклање би вођен”.¹⁰⁰⁶ Такво тумачење не може се безрезервно прихватити. Данас уобичајена, појава отискивања печата у виду крста с епиграмом $\text{I}(\eta\sigma\omega\tilde{\iota})\varsigma \text{X}(\rho\iota\sigma\tau\acute{o})\varsigma \text{N}(\text{I})\text{K}(\text{A})$ у просфору није оставила недвосмислених трагова у средњовековним споменицима.¹⁰⁰⁷ Поред тога, запажа се да су Голготски крстови с криптограмом $\text{I}(\eta\sigma\omega\tilde{\iota})\varsigma \text{X}(\rho\iota\sigma\tau\acute{o})\varsigma \text{N}(\text{I})\text{K}(\text{A})$ сликани и у неким другим деловима ариљске цркве, мада су тамо добијали место само на једној страни отвора или ниша (сх. 1-2, секц. Б, б, ђ, ж; сх. 1, секц. А, з, итд.).

Таб. 4, 6

Са северне и јужне стране олтарског простора у Ариљу Христу агнецу прилазе по петорица архијереја предвођених светим Василијем Великим и Јованом Златоустим. Сви они одевени су у полиставрионе, у рукама држе свитке с литургијским цитатима и благо су погнуги према Агнецу, са изузетком светог Григорија Богослова који гледа навише. Једину, лако објашњиву необичност у избору ликова светих отаца представља појава Ахилија Лариског, насликаног на јужној страни апсидалне конхе, иза светог Јована Златоустог и светог Атанасија Великог. Током средњег века патрон ариљског храма добијао је тако угледно место у поворци служећих архијереја само још у подручју Преспе, Охрида, Костура и Метеора, заправо у средишњим областима његовог култа.¹⁰⁰⁸ У олтару Светог Ђорђа у Курбинову, рецимо, Ахилијева представа нашла се на јужној страни апсиде, непосредно иза Златоустог и Атанасија Великог – управо као у Ариљу. Извесну занимљивост у избору и распореду архијерејских ликова из ариљске *Литургијске службе оца цркве* представља и груписање тројице истоимених светитеља – Григорија Богослова, Григорија Чудотворца и Григорија Ниског – на северној страни поворке. Такво груписање ликова тројице светих Григорија јављало се, мада не превише често, у византијском и српском сликарству, као што су и помени тих светитеља били понекад обједињавани у јединствене низове у литургијским молитвама.¹⁰⁰⁹ У Србији су већ на северном зиду протезиса Богородичине цркве у Студеници један крај другог били насликани свети Григорије из Назијанза, свети Григорије Чудотворац и свети Григорије Ниски.¹⁰¹⁰ Сведочанства о тој појави могу се пронаћи и у другим деловима источнохришћанског света. Изгледа, ипак, да је повезивање представа неколицине светих Григорија у низовима архијерејских представа неговано с нарочитом пажњом у сликарским радионицама Солуна. Тако су у најистакнутијем делу апсиде Панагије Халкеонске насликане једна до друге фронталне фигуре светог Григорија Јерменског, светог Григорија Ниског, светог Григорија Чудотворца и светог Григорија Акрагантског.¹⁰¹¹ У Светом Николи Орфаносу јавља се такође низ попрсја четворице светитеља с именом Григорије, само што је уместо Чудотворца представљен Двојеслов,¹⁰¹² да би у Грачаници у *Литургијској служби* место добили један крај другог свети Григорије Ниски и Григорије Богослов. Изнад њих су у виду попрсја приказана још тројица светих Григорија – Јерменски, Акрагантски и Двојеслов.¹⁰¹³ Обједињени ликови ове тројице светитеља јављају се и у низу архијерејских биста у Старом Нагоричину,¹⁰¹⁴ а слично је било и у проскомидији Хиландара. Ваља при

913; M. Garidis, *Approche „réaliste” dans la représentation du Mélismos*, XVIe CIÉB, II/5, Wien 1982, 495-502. Ch. Walter, *The Christ Child on the Altar in the Radoslav Narthex: A Learned or a Popular Theme?*, in: *Сингуеница и византијска уметност*, 219-223.

¹⁰⁰⁵ Hadreman-Misguich, *Kurbino*, 76-78. Христос је био положен на дискос већ у Сопотанима, а затим и у Манастиру (Морино), Светом Николи у Прилепу и Светом Теодору у месту Спастирас на Китери (за овај последњи пример, с краја XIII века cf. Хатзидакис, Бита, *Κύθηρα*, 185, εικ. 1, 5).

¹⁰⁰⁶ Бабић, *О реконструкцији оштећених епиграма и написа*, 160, сл. 3.

¹⁰⁰⁷ Frolow, *IC XC NIKA*, 109; Walter, *IC XC NI KA*, 198-201.

¹⁰⁰⁸ Hadreman-Misguich, *Kurbino*, I, 83-84; II, fig. 21, 23; Грозданов, *Кулинош на цар Самоил кон Ахил Лариски*, 74-75; Пелеканидис, *Καστοριά*, πίν. 195; Пелеканидис, Хатзидакис, *Καστοριά*, 108;

Суботић, *Свети Констинтин и Јелена*, 51, сх. 2; idem, *Почеци монашког живописа*, 167; Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, I, 188-189, II, fig. 75. О појави ликова светог Ахилија у *Литургијској служби оца цркве* cf. Миљковић-Пепек, Видоеска, *Некои иконографски проблеми*, 104-116 (где се помињу и неки знатно познији и за нас мање занимљиви примери).

¹⁰⁰⁹ Дмитријевскиј, *Описаніе*, II, 143, 172, 262.

¹⁰¹⁰ Cf. Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ђирковић, *Сингуеница*, Београд 1986, 65.

¹⁰¹¹ Papadopoulos, *Panagia ton Halkeon*, 28, Sk.2, Abb. 5-7, 23.

¹⁰¹² Цитуриду, *Η έντοιχία ζωγραφική του Αγίου Νικολάου*, 37, 262, сх. 2.

¹⁰¹³ Тодић, *Грачаница*, 94.

¹⁰¹⁴ idem, *Синаро Нагоричино*, 73.

том приметити да се у византијском зидном сликарству обичај здруживања ликова неколицине светих Григорија јавља раније и знатно је чешће присутан него у литургијским рукописима.

Свети оци у Ариљу држе развијене свитке с цитатима из молитава читаних на литургијама светог Јована Златоустог и светог Василија Великог, као и током обреда проскомидије.¹⁰¹⁵ Редослед низања ових текстова не одговара до танчина хронолошком распореду читања за време литургије, али га у уопштенијем виду ипак прати. Тако свети Јован Златоусти и свети Василије Велики, приказани у средишту композиције, носе свитке с цитатима из молитве предложена и молитве Херувимске песме. Оне су биле уобичајене за представе ове двојице отаца цркве,¹⁰¹⁶ јер су у средњем веку исписиване на почетку текстова њихових литургија.¹⁰¹⁷ На свицима архијереја што следе иза Златоустог и светог Василија јављају се углавном цитати молитава из поодмаклих фаза службе, да би двојица светих отаца на северном и јужном крају поворке добила свитке с текстовима завршних литургијских молитава (заамвона молитва и молитва која се чита одмах после ње).¹⁰¹⁸ До нарушавања правог редоследа дошло је и на северној и на јужној страни само код трећег у низу архијереја – светог Григорија Чудотворца и светог Ахилија Лариског који на свитку има цитат молитве с почетка обреда проскомидије.

Хагиографски циклус

Житије светог Николе

Прилично сажет циклус сцена које описују живот и чуда славног мирликијског епископа почињао је у Ариљу иконографски сасвим уобичајеном представом *Рођења светог Николе*.¹⁰¹⁹ Једина значајнија особеност сцене је њена наглашена вертикална организација, условљена уским простором додељеним тој композицији на јужној страни свода ђаконикона. Испред високо уздигнуте архитектонске сценографије, саздане од стубаца покривених велумом, постављена је у снажном скраћењу постеља породиље, пружена ка првом плану сцене. На њој седи, прекрстивши ноге и ослонивши главу на длан десне руке, светитељева мајка Нона,¹⁰²⁰ док јој с леве стране прилази једна девојка и пружа чинију с понудама. Испред постеље уочавају се фрагменти веома оштећене сцене купања новорођенчета. Од фигуре светог Николе преостао је само мали део, али се на основу њега може закључити да је тек рођени дечак стајао у посуди руку прекрштених на грудима, а не подигнутих крај главе како је то било уобичајено.¹⁰²¹ Ово чудо, заправо сведочанство о изузетним способностима детета и наговештај његове будуће судбине, посматра се докоса бабица. Она седи крај посуде с водом и, не додирујући новорођенче, изненађено подиже руке. Десно од посуде сачували су се делови фигуре друге, млађе жене која стоји благо нагнута ка посуди за купање и у њу, по свој прилици, сипа воду. Увођење у сцену девојке водоноше било је у складу с тенденцијом повећања броја личности у сцени *Рођења светог Николе*, уочљивом у византијској уметности од краја XIII века.¹⁰²²

Следећа сцена циклуса, насликана на западном делу јужне стране свода, описује *Рукојоложење светог Николе за ђакона*.¹⁰²³ Крај Часне трпезе, у средишту типизираних представе рукоположења, представљени су голобради светитељ погнуте главе и седобради архијереј који га благосиља и држи јеванђеље у руци. У обреду учествују још двојица клирика. Онај иза архијереја носи свештеничку одећу, док се чин седобрадог свештенослужитеља насликаног уз леву ивицу сцене не може са сигурношћу одредити. Да се

¹⁰¹⁵ Своја не баш увек прихватљива објашњења појаве свитака у рукама архијереја у *Литургијској служби* понудила је у новије време Шерон Герстел. Cf. S. H. J. Gerstel, *Liturgical Scrolls in the Byzantine Sanctuary*, Greek, Roman and Byzantine Studies 35/2 (Durham 1994), 195-204; eadem, *Beholding the Sacred Mysteries*, 29-34 (са сатријом литературом).

¹⁰¹⁶ Cf. Schulz, *The Byzantine Liturgy*, 106; Walter, *Art and Ritual*, 204.

¹⁰¹⁷ Красносельцев, *Свѣдѣнія*, 146, 237, 245, 296; Дмитриевский, *Описание*, II, 83; Brightman, *Liturgies*, 309⁸, 318⁴⁻⁹; Taft, *Great Entrance*, 120-121.

¹⁰¹⁸ Красносельцев, *Свѣдѣнія*, 278, 280; Brightman, *Liturgies*, 344²²⁻²³, 398.

¹⁰¹⁹ За иконографију циклуса светог Николе у византијском сликарству cf. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*; J. Радовановић, *Свети Никола. Житије и чуда у српској уметности*, Београд 1987; С. Кескић-

Ристић, *Циклус Св. Николе*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 311-317. На сцене из житија мирликијског светитеља у самом Ариљу осврнула се Babić, *Les chapelles*, 134, fig. 98-100.

¹⁰²⁰ О имену светитељеве мајке cf. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 67, n. 1.

¹⁰²¹ За уобичајени положај руку тек рођеног светитеља у сцени купања cf. ibidem, pl. 3.1, 4.1, 7.1, 10.1, 16.1, 21.1, 36.1.

¹⁰²² Ibidem, 68-69, нарочито 69. Ненси Шевченко, међутим, није уочила присуство ове девојке у ариљској сцени.

¹⁰²³ Н. Окуњев је сцену идентификовао као *Посвећење светог Николе за свештеника* (Окуњев, *Ариље*, 254). Остатке натписа који прати сцену и тачну идентификацију доносе тек Б. Живковић и Н. Шевченко (Живковић, *Ариље*, II, 5; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 77).

у складу с црквеним прописима рукоположење одиграва у олтару, осим Часне трпезе, сведочи велики киворијум у позадини сцене, уздигнут на шест витких стубова. Готово идентична композициона структура и истоветни иконографски елементи обележавају следећу сцену циклуса која је у више наврата препознавана као *Рукоположење светог Николе за епископа*.¹⁰²⁴ У прилог таквој идентификацији говоре два не сасвим јасна елемента слике. Скретућемо најпре пажњу на натпис уз сцену, што се може разрешити као *с(в)ѣтъи николаѣ поставлактъ сѣ (к)пи(скѣ)помѣ*,¹⁰²⁵ а затим на литургијску одећу светог Николе. Њу поред епитрахиља и фелона чини, по свему судећи, и омофор прекрштен на светитељевим грудима. Могло би се приметити да на овом делу орната – опасаном заиста као омофор, али због оштећења фреске несагледљивом у целини – нису видљиви обавезни црни крстови, јасно уочљиви на омофору чинодејствујућег јерарха приказаног наспрам светитеља. Поред тога, лик светог Николе у описаној сцени показује средовечног човека, мада се у представама рукоположења за епископа светитељ обично јављао у виду времешног мужа седих власи.¹⁰²⁶ Ваљало би, најзад, приметити и то да у рукоположењу светитеља на овој сцени учествује само један архијереј. Међутим, према правилима православне цркве чин рукополагања епископа може обавити сабор сачињен најмање од три, односно два архијереја.¹⁰²⁷ Изнета запажања, ипак, немају вредност пресудних аргумената. Омофор архијереја који у претходној сцени рукополаже светог Николу за ђакона у горњем делу такође нема крстова.¹⁰²⁸ С друге стране, у византијском сликарству познат је приличан број представа рукоположења светог Николе за епископа на којима светитељ има лик средовечног човека,¹⁰²⁹ а у већини циклуса његовог житија чин светитељевог уздизања на епископски сан врши само један архијереј.¹⁰³⁰ Јасно је због тога да предложено препознавање сцене не би требало доводити у питање. Ово утолико пре што је *Рукоположење светог Николе за епископа* готово редовно улазило у избор епизода које сведоче о напредовању мирликијског светитеља на лествици црквене јерархије.¹⁰³¹ Сцена увођења светог Николе у архијерејско достојанство нешто је боље сачувана него представа његовог рукоположења за ђакона. Она стога недвосмислено показује да у обреду поред епископа и свештеника учествује и један ђакон. Иначе, киворијум који чини најистакнутији део мобилијара светилишта у обе сцене има пирамидалан кров, својствен управо представама светитељевог рукоположења из краја XIII и почетка XIV века.¹⁰³² Међутим, сви епископи на ариљским сценама одевени су у фелоне, иако се већ крајем XIII столећа као уобичајени орнат архијереја у циклусу светог Николе почео јављати полиставрион.¹⁰³³

Сцена *Свети Никола избавља ђри човека од смрти*, која хронолошки следи светитељевој хиротонији за епископа, добила је место на источном делу северне стране свода ђаконикона. У пејзажу с високо уздигнутим стенама представљен је тренутак кад свети Никола зауставља целата спремног да посече тројицу људи, ухвативши десном руком сечиво његовог мача. Изненађени егзекутор, одевен у тунику и плашт, окренуо се ка светитељу, док тројица осуђеника још увек стоје један до другог, погнутих глава, с повезима преко очију.¹⁰³⁴ Груписање три неправедно осуђена човека, који заједно очекују погубљење леђима окренути целату, јавља се у иконографији разматране сцене тек од друге половине XIII века, да би се углавном усталило у потоњем сликарству.¹⁰³⁵ Мање одступање од текста житија, иначе уобичајено за представе овог чуда светог Николе у византијском сликарству, показује начин на који су осуђеницима сапете руке. Оне нису везане на леђима већ пред грудима.¹⁰³⁶

¹⁰²⁴ Окуневъ, *Ариље*, 254; Живковић, *Ариље*, II, 5; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 77. За другачију идентификацију сцене cf. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 298.

¹⁰²⁵ Приметимо да је и моравички архијереј Герасим у припати, по свему судећи, био означен као п(и)с(кѣ)пъ.

¹⁰²⁶ Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 85.

¹⁰²⁷ J. Goar, *Εὐχολόγιον sive rituale graecorum*, Graz 1960², 249–256; Symeonis Thessalonicensis, *De sacra ordinatione*, P. G. t. 155, col. 408–429; Сочиненія бл. Симеона, 255–272; F. Paris, *La consécration épiscopale dans le rite byzantin, selon les livres liturgiques paléoslaves*, *Irénikon* 7 (1930), 276–308; Мирковић, *Православна литургија*, 121–127; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 81; Ch. Walter, *Church Appointments in Byzantine Iconography*, *Eastern Churches Review* 20 (1978), 108–125.

¹⁰²⁸ На омофору су у оба случаја видљиви неуобичајени набори (cf. Millet, Frolow, *La peinture*, II, pl. 81₁₋₃; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, pl. 19.2). Крст се јавља тек у доњем делу омофора епископа из *Рукоположења светог Николе за ђакона*. Идентичан крст вероватно се налазио и на омофору светог Николе у сцени рукоположења

за епископа, али је средишњи део светитељеве фигуре уништен па се то не може потврдити.

¹⁰²⁹ Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 85 n. 36, Pls. 1.2, 10.4, 33.2, 41.5.

¹⁰³⁰ Ibidem, Pls. 1.2, 3.4, 10.4, 16.3, 23.0, 36.5, 38.3, 41.5.

¹⁰³¹ Ibidem, 81–82. cf. et Catalogue, no. 1, 3, 4, 7, 10, 13, 14, 16, 20, 21, 24, 26, 28, 33, 34, 36, 37, 38, 41, 42, 45, A1, A9. У једном броју наведених примера у оквир циклуса ушле су само оне две сцене хиротоније које су приказане и у Ариљу – *Рукоположење за ђакона* и *Рукоположење за епископа* (cf. ibidem, Cat. no. 1, 7, 10, 13, 26, 42, 45, A1). Важно је приметити да су позната свега два споменика у којима су приказана само рукоположења светог Николе за ђакона и свештеника, без сцене рукоположења за епископа (cf. ibidem, Cat. no. 25, 28).

¹⁰³² Ibidem, 83.

¹⁰³³ Ibidem, 84.

¹⁰³⁴ Повези на очима тројице на смрт осуђених људи јављају се у овој сцени тек од XIII века. Cf. Ibidem, 106–107.

¹⁰³⁵ Ibidem, 107.

¹⁰³⁶ Cf. ibidem, 108.

На западном делу северне стране свода ђаконикона, дакле између сцене *Рукойоложење светог Николе за епископа* и сцене *Свети Никола избавља три човека од смрти*, насликана је представа *Три војводе у тамници*. Дочаравајући поглед из птичје перспективе, сликар је унутар тврђавског зида ојачаног кулама открио оку посматрача тројицу људи различите старосне доби. Ти људи седе на земљи и спавају. Примером необичне перспективе и сликане архитектуре тамнице ариљски сликар следи нов тип представе заточених војвода, који ће касније бити понављан у циклусу Житија светог Николе из Грачанице, Доње Каменице и Псаче.¹⁰³⁷ Ставови заточеника и њихова успаваност, међутим, не само да немају одговарајуће паралеле на старијим или млађим представама ове епизоде из средњовековних циклуса славног мирликијског епископа, него им се не може пронаћи текстуална подлога у познатим верзијама светитељевог житија.¹⁰³⁸ Готово редовно тројица војвода била су приказивана како седе ногу стегнутих у кладама, док разговарају или се моле.¹⁰³⁹ Ариљска сцена нашла се и на неодговарајућем месту у хронолошком току циклуса, чије се епизоде нижу од источног дела јужне стране свода, преко западног зида до источног краја северне стране свода ђаконикона. С обзиром на то да епизода са осудом тројице војвода у Житију светог Николе следи спасавању тројице невиних људи од мача, она се морала наћи на крају сажетог ариљског циклуса, то јест на источном делу северне стране свода. Овако се стиче утисак да су на северном зиду свода насликане две фазе исте приче, које говоре о заточењу тројице људи и о томе како их свети Никола ослобађа од смрти. Тај утисак је појачан истоветношћу физиономија и старосне доби тројице људи на две суседне сцене, као и натписима који их и у једној и у другој означавају као „три мужа”.¹⁰⁴⁰ Рекло би се да је сам ариљски сликар разматране сцене схватио као илустрације два непосредно повезана догађаја, иако је између њих у Житију светог Николе била успостављена сасвим посредна веза. У прилог таквом мишљењу говори и чињеница да је представа *Три војводе у тамници* губила јасан смисао издвајањем из њеног сижејног контекста који су обично чиниле сцене *Свети Никола се у сну јавља Евлавију*, *Свети Никола се јавља у сну цару Константину*, *Три војводе пред царем Константином* и *Три војводе се захваљују светом Николи*. У вези с тим занимљиво је приметити да су се и у неким другим циклусима Житија мирликијског светитеља јављала слична колебања када је у питању хронолошки однос сцене *Свети Никола спасава тројицу људи од смрти* и епизода везаних за избављање тројице неправедно осуђених војвода.¹⁰⁴¹ У свим тим циклусима ликове тројице људи и тројице војвода обједињавају, као и у Ариљу, идентичне физиономије, старосна доб и изглед хаљина у које су одевени. Поведен неким нејасним ликовним предлошком, сасвим сличним поменутих циклусима, сликар ариљске повести о животу и чудима светог Николе – очигледно слаб познавалац њене текстуалне подлоге – отишао је изгледа и корак даље у конструисању неаутентичне житијне приче. Таквом утиску нарочито доприноси околност да у ариљској сцени *Три „човека” (војводе) у тамници* нема lika светог Николе. Стога се та представа, издвојена од поменутих сцена које су са њом чиниле сижејну целину, не може лако схватити као илустрација засебног светитељевог чуда.

За разлику од сцена Христолошко-теотоколошког циклуса, епизоде из приче о животу и чудима светог Николе повезано се нижу једна за другом, нераздвајане уобичајеним бордурама. На такво решење сликара умногоме су наводиле уске и високе површине сводова и зидова ђаконикона. Оне би бордурама морале бити издељене у сасвим издужене и нескладно пропорционисане композиције. С друге стране, на ариљског живописца утицале су прилично јаке и у последњој четвртини XIII века оживљене традиције представљања хагиографских циклуса у виду фриза.

¹⁰³⁷ Ibidem, 112.

¹⁰³⁸ Једина позната паралела ариљској сцени с успаваним војводама у тамници сачувана је на поствизантијским фрескама параклиса Светог Николе у манастиру Лаври на Светој Гори, насталим 1560. године. Cf. ibidem, 113, п. 14.

¹⁰³⁹ Ibidem, 110-112.

¹⁰⁴⁰ Сасвим су сличне и хаљине које тројица људи носе на двома ариљским сценама, с тим што је тунићи најстаријег човека (или војводе) промењена боја у последњој сцени циклуса.

¹⁰⁴¹ Тако је, рецимо, у Доњој Каменици, Псачи, Марковом манастиру, Куртеи де Арђеш или Рамаћи сцена *Спасавање три човека од смрти* интерполирана усред низа епизода приче о тројици војвода, док се у Светом Николи Орфаносу у Солуну нашла на крају те приче. Cf. ibidem, Pls. 23.0-9, 24.0-7, 35.2-5, 36.6-12, 38.7-12, 40.4-6. Тим чињеницама у књизи Ненси Шевченко није поклоњена пажња и оне нису добиле потребно објашњење.

Црквеноисторијске теме

Васељенски сабори и српске историјске композиције

Већи део сцена из циклуса Васељенских сабора у припрати моравичке катедрале претрпео је током векова знатна оштећења. Две саборске представе насликане у своду готово потпуно су уништене, док је од сцене приказане у врху источног зида сачуван само доњи део са фигурама супротстављених епископа. Оштећења нису занемарљива ни када су у питању преостале четири саборске представе, нарочито оне на бочним зидовима. Природа тих оштећења ипак је таква да дозвољава прилично поуздано сагледавање иконографије циклуса.¹⁰⁴² Све боље сачуване сцене компоноване су на исти начин.¹⁰⁴³ У средишту горњег дела представе сликан је цар у најсвечанијем руху, како седи на богато изрезбареном дрвеном престолу с високим наслоном, а ноге држи на пурпурном супедиону. Десном руком цар обично чини гест благослова или молитве, док у левици држи пурпурну акакију.¹⁰⁴⁴ Лево и десно од њега, на нешто нижим престолима без наслона, седе двојица архијереја с јеванђељима у рукама, одевена у полиставрионе и благо окренута ка василевсу. У доњем делу сцене супротстављене су групе правоверних отаца и „неверника” (јеретика).¹⁰⁴⁵ Правоверни су приказани на левој страни сцене. Сви носе полиставрионе, означени су нимбовима, а у рукама држе јеванђеља. Неверници, насупрот њима, немају нимбове и одевени су у фелоне с омофорима обележеним крстовима у облику четворолиста или на себи носе једноставне светле тунике. Супротстављене групе архијереја разликују се и по гестовима: правоверни обично благосиљају, док неверници реторички пружају дланове у знак одбијања и сагињу главе. Оваква „типизирана” иконографија саборских представа готово у потпуности прати решења која су се могла видети у старијим српским црквама попут Сопоћана и Градца.¹⁰⁴⁶ Као једина битнија разлика у односу на сопоћанско решење у Ариљу се запажа смањен број архијереја у горњем делу композиције, па председавајућег цара уместо шесторице окружују само двојица високих црквених достојанственика. Описана иконографска схема, примењена на представама *Васељенских сабора* у Сопоћанима и ариљској цркви, наставиће да живи и у познијој уметности Србије и Балкана.¹⁰⁴⁷

На основу сачуваних натписа, који су у горњем делу композиције именовали представљеног василевса, а у доњем истицали редни број и место одржавања Васељенског сабора, наравно, уз ознаке групе правоверних и јеретика, у Ариљу је могуће поуздано идентификовати само две сцене циклуса. Обе су насликане на источном зиду и илуструју *Четврти* и *Петти васељенски сабор* (сх. 1, бр. XXIII; сх. 2, бр. XXII). Покушај да се у веома оштећеној представи на јужном зиду препозна *Први екуменски синод*, уз ослањање на чињеницу да се испод те сцене налази *Визија светог Петра Александријског* (сх. 1, бр. XXIV и XXVI),¹⁰⁴⁸ не може се безусловно прихватити. Како се показало у разматрању тематског програма ариљске припрате, средњовековни сликари нису се трудили да циклусу Васељенских сабора придруже Петрову визију тако што ће је довести у непосредну просторну везу са представом *Првог никејског синода*. Њима је било важније да *Визији* пронађу неко примереније, обично периферно место, како се континуирани ток основних елемената циклуса не би пореметио. Због тога су представе *Визије светог Петра Александријског* и *Првог васељенског синода* у оквиру средњовековних циклуса сабора биле најчешће просторно и програмски потпуно раздвојене. Донекле убедљивији аргумент да поменута ариљска сцена представља *Први васељенски сабор* недавно је изнео Цветан Грозданов. Он је скренуо пажњу на то да је међу правоверним архијерејима на представи синода с јужног зида ариљске припрате насликан један потпуно фронтално окренут епископ, чији лик у неким детаљима одговара иконографији светог

¹⁰⁴² За иконографију Васељенских сабора cf. S. Sallaville, *L'iconographie des „sept conciles oecuméniques”*, 144-176; Walter, *L'iconographie des conciles*; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 71-73; Ch. Walter, *Le souvenir du II^e concile de Nicée*; Ch. Walter, *Konzilien*, RbK III, 742; G. Kühnel, *Die Ikonographie der Konzilien in der Kunst des Mittelalters*, in: *Jahres- und Tagungsbericht der Görres-Gesellschaft* (1990), 129-130; H. J. Sieben, *Konzilsdarstellungen – Konzilsvorstellungen: Tausend Jahre Konzilsikonographie aus Handschriften und Druckwerken*, Würzburg 1990; Kühnel, *Die Konzilsdarstellungen*.

¹⁰⁴³ Walter, *L'iconographie des conciles*, 110.

¹⁰⁴⁴ Иконографију царских представа у сценама сабора разматрају Grabar, *Empereur*, 90-92; K. Wessel, *Kaiserbild*, RbK III, 722-853, нарочито 815-818.

¹⁰⁴⁵ Ове групе сукобљених архијереја јављају се на представама сабора од XII века. Cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 73.

¹⁰⁴⁶ Представе сабора у Градцу нису ваљано објављене. За Сопоћане cf. Walter, *L'iconographie des conciles*, 107, fig. 54; Живковић, *Сопоћани*, 25.

¹⁰⁴⁷ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 73.

¹⁰⁴⁸ Окуњев, *Ариље*, 230-231; Ђурић, *Историјске композиције*, II, 140.

Ахилија Лариског, патрона моравичке саборне цркве и учесника Првог васељенског сабора.¹⁰⁴⁹ Ваља, међутим, приметити да се необична појава чеона постављеног архијереја, сасвим сличне физиономије, може срести и у неким другим ариљским саборским представама.¹⁰⁵⁰ Поред тога, фронтално насликани епископ са разматране сцене сабора има знатно дубље записке на челу у односу на светог Ахилија представљеног на јужној страни источног зида припрате, тако да изгледа готово проћелав, а брада му је скоро упола краћа и није тако изразито подељена у два прамена.

Нешто више података сачувало се на сцени *Сабора* са северног зида ариљске припрате, такође веома оштећеној (сх. 2, бр. XXV). Крај главе упрестољеног цара сликар конзерватор Бранислав Живковић још је могао да прочита натпис с владаревим именом – Константин.¹⁰⁵¹ У питању, дакле, може бити представа *Првог васељенског сабора* одржаног под Константином Великим, Шестог синода – којим је председавао Константин Погонат – или последњег, *Седмог васељенског сабора* који су сазвали Константин VI и његова мајка Ирина. Према нашем мишљењу, има најмање разлога да се у приказаном владару препозна Константин VI. Он је на представи *Седмог васељенског сабора* по правилу приказиван уз своју мајку – царицу Ирину.¹⁰⁵² Иконографија владара с ариљске фреске, скоро голобрадог и сасвим танких бркова, одговарала би, додуше, Константину VI, али су на исти начин могли бити насликани Константин Велики и Константин Погонат.¹⁰⁵³ Ако бисмо се одлучили за последњег владара, било би нам најлакше да на логичан начин реконструирамо ток циклуса, јер би представа *Шестог васељенског сабора*, насликана на северном зиду, следила непосредно иза представа *Четириог* и *Петог сабора* са источног зида припрате. Циклус би у том случају почињао на северној страни свода (I – Никејски сабор), одакле би прелазио на његову јужну страну (II – Цариградски), и највишу зону источног зида (III – Ефески), па се спуштао у нижи појас источног зида (IV – Халкидонски и V – Цариградски), да би у истом смеру допродо северног зида (VI – Цариградски) и окончао се прешавши на наспрамни, јужни зид (VII – Никејски сабор). Такав „спирални” ток циклуса био је сасвим уобичајен у средњем веку, а ариљски сликари применили су га и у случају христолошких сцена у поткуполном простору. Међутим, један иконографски детаљ на лику византијског василевса у саборској сцени на северном зиду припрате говори, доста убедљиво, да би у том владару требало препознати Константина Великог. За разлику од остале тројице царева чије су представе сачуване на ариљским сценама Васељенских сабора, а који носе уобичајене куполне круне, василевс на северном зиду на глави има венац старијег типа у облику ниске цилиндричне стеме. Управо оваква круна краси главу Константина Великог на западном зиду јужне ариљске певнице. Свети цар тамо је приказан такође као млад човек, сасвим кратке браде и танких бркова.¹⁰⁵⁴ Но, препознавање *Првог никејског синода* у сцени са северног зида повлачило би за собом и закључак да је ток циклуса Васељенских сабора из ариљске припрате био знатније поремећен. Такво нарушавање хронолошког тока циклуса могло је бити оправдано једино жељом да се синод „првог хришћанског владара” доведе у непосредну програмску везу са представом црквеног сабора родоначелника династије Немањића, насликаном на истом зиду.

Из строго типизованог низа сцена саборског циклуса иконографски се јасно издвајала представа *Визије светог Петра Александријског*, сада готово потпуно уништена пробијањем прозора на јужном зиду припрате.¹⁰⁵⁵ Испред прилично ниског, а богато разуђеног зида, који је требало да дочара унутрашњи простор затворске ћелије, могу се још увек уочити делови три фигуре у средишњем делу сцене. На левој страни био је насликан свети Петар Александријски одевен у полиставрион и окренут надесно, ка доњем делу композиције где се виде фрагменти представе безбожног Арија, палог на земљу с прекрштеним рукама. Иза њега, на десној страни сцене, налазила се фигура полуобнаженог Христа дечака од

¹⁰⁴⁹ Грозданов, *Ахил Лариски*, 20.

¹⁰⁵⁰ Најзанимљивија од њих је представа последњег архијереја у низу правоверних у саборској представи из највише зоне источног зида. И овај архијереј има седлу браду и косу с два мала увојка изнад чела.

¹⁰⁵¹ Живковић, *Ариље*, 15 (46).

¹⁰⁵² Cf. Walter, *L'iconographie des conciles*, 25, 83, 90, 95, 97, 99, 100, 101, 105, 107, 111, 115, 117; idem, *Heretics*, 41; *The „Painter's Manual”*, 64.

¹⁰⁵³ Као голобради младић Константин Погонат је приказан, рецимо, у представи *Шестог васељенског сабора* у Дечанима. Cf. Весна Милановић, *Програм живописа у иријархији*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, сл. 11.

¹⁰⁵⁴ Чанак, *Свети Ахилије у Ариљу* (1996²), сл. у боји на стр. 17. Да је овде у питању представа *Првог васељенског сабора* сматрају Бранислав Живковић и Зага Гавриловић. Cf. Живковић, *Ариље*, 15; 3. Гавриловић, *Премудрости и човекољубље владара у личности Сийефана Немање. Примери у српској уметности средњег века*, in: *Сийефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, Београд 2000, 287.

¹⁰⁵⁵ За иконографију *Визије светог Петра Александријског* cf. Millet, *La vision de Pierre d'Alexandrie*, 99-113; И. А. Грабар Жандова, *Видение на Св. Петър Александрийски въ България*, ИБАН 15 (София 1946) 24-36; Walter, *Heretics*, 43-44; Грозданов, *Визијата на Петар Александријски*, 115-122.

које су преостали само доњи делови босих ногу. На основу сачуваних фрагмената фреске сасвим је јасно да Спаситељ није стајао на Часној трпези, што ће постати уобичајено у првим деценијама XIV века, а наговештено је већ на представи *Визије светог Пејтра Александријског* у охридској Перивлепти.¹⁰⁵⁶ По свему судећи, Часна трпеза у Ариљу уопште није била сликана, па је готово извесно да Христос није „лебдео” испред ње, као у цркви Светог Николе у Мелнику.¹⁰⁵⁷ Ако би се у одсуству Часне трпезе могао видети детаљ који говори о извесној архаичности ариљске сцене, онда би се један други, за крај XIII века сасвим необичан, елемент могао схватити као наговештај неких будућих решења. Христос је у ариљској цркви насликан у пурпурној мандорли са сивим концентричним круговима, што се среће тек у неким знатно познијим представама *Визије светог Пејтра Александријског*.¹⁰⁵⁸ У питању је аура божанске светлости која се помиње и у текстовима житија александријског светитеља.¹⁰⁵⁹ Пурпурне мандорле с концентричним елипсама светлосиве боје сликари Ариља користили су да њима означе Христове ликове из различитих визија, о чему сведочи и Спаситељева представа у *Визији пророка Језекиља на Лози Јесејевој*. Но, истоветне мандорле сликари су примењивали и у сценама другачијег смисла, попут *Усијења Богородичиног* или ктиторске композиције. Пурпурна, односно тамноцрвена боја која окружује Спаситељеву представу у Ариљу требало је да послужи као знак присуства његове божаствене енергије.¹⁰⁶⁰

Таб. 30

Српски локални сабор, означен као *Сабор светог Симеона*, није само програмски придружен циклусу највећих хришћанских синода у ариљској припрати већ у потпуности следи и њихову иконографију.¹⁰⁶¹ Симеон Немања, окружен двојицом архијереја на престолима, заузео је место у средини горњег дела сцене које одговара ромејским царевима на представама *Васељенских сабора*. Попут византијских владара, он седи на трону с високим наслоном,¹⁰⁶² на глави има куполну круну и одевен је у дивитисион с лоросом. Ноге светог Симеона положене су на пурпурни супедион, десном руком родоначелник династије Немањића благосиља, док у левој држи акакију. У доњем делу композиције насликани су архијереји подељени у две групе. На левој страни је скуп правоверних, обележених нимбовима и одевених у полиставрионе, а на десној група „полуверника”. Они су представљени у фелонима и омофорима с крстовима у облику четворолиста – дакле, на исти начин као јеретици на суседним приказима *Васељенских сабора*.

Истраживачи су до сада највећу пажњу посвећивали натпису који прати групу поражених архијереја, верујући да он има кључни значај за разумевање ариљске представе *Сабора светог Симеона*. Најпре је Милан Кашанин, ослањајући се на податке из *Житија светог Симеона* (1166–1196) од Стефана Првовенчаног и на анализу верских прилика у Србији током друге половине XII века, закључио да су у тој сцени представљени богумили.¹⁰⁶³ Насупрот Кашанину, Светозар Радојчић и неки каснији истраживачи скрећу пажњу на чињеницу да се у Душановом закону „полуверцима” називају католици. Они стога у групи архијереја на десној страни *Немањиног сабора* у моравичкој катедрали виде управо представнике Римске цркве.¹⁰⁶⁴ Поменути истраживачи, нарочито Војислав Ј. Ђурић, прихватају при том чињеницу да је родоначелник династије Немањића водио прилично помирљиву, чак пријатељску политику у односу на католике у својој држави. Према Ђурићевом тумачењу, међутим, у Ариљу није насликана дословна илустрација неког *Немањиног сабора*, већ је вероватно у питању интерпретација прилагођена црквено-политичким потребама с краја XIII века. Тада је, због Лионске уније, у српским црквеним круговима владало „латинофобско” расположење.¹⁰⁶⁵ Радојчићево и Ђурићево објашњење сцене у новије време безрезервно је подржала Јованка Калић, која као покровитеља идејног решења ариљског сабора види управо самог ктитора – краља Драгутина. Поменута ауторка сматра да је сремски краљ „пажљиво

¹⁰⁵⁶ Грозданов, *Визија на Пејтра Александријског*, 117–118.

¹⁰⁵⁷ Жандова, *Видение на Св. Пејтра Александријског*; 26–28. Мавродинова, *Мелник*, 24–25, сл. 19.

¹⁰⁵⁸ Грозданов, *Визија на Пејтра Александријског*, 119.

¹⁰⁵⁹ Ibidem.

¹⁰⁶⁰ Cf. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 92 (са старијом литературом).

¹⁰⁶¹ Cf. Кашанин, *Немањин сабор*, 18; Радојчић, *Пориреши*, 33; Ђурић, *Историјске композиције*, II, 141; Милошевић, *Срби светитељи*, 158–159; Velmans, *Le portrait*, 116; Djurić, *La symphonie de l'Etat et de l'Eglise*, 215.

¹⁰⁶² О типу и украсу овог престола детаљно пише В. Хан, *Профани намјештај на нашој средњовековној фресци*, Зборник Музеја примењене уметности I (Београд 1955), 21, сл. 13.

¹⁰⁶³ Кашанин, *Немањин сабор*, 18. Cf. Walter, *L'iconographie des conciles*, 110.

¹⁰⁶⁴ Радојчић, *Пориреши*, 33.

¹⁰⁶⁵ Ibidem. Војислав Ђурић овде ипак није сасвим одређен у тврдњи да су називом „полуверници” на представи српског сабора у Ариљу морали бити означени католици. Тек касније он ће у том погледу показати нешто више уверености (Ђурић, *Српско сликарство на врхунцу*, 424). При препознавању полуверца као католика или богумила колебају се и неки други истраживачи, остављајући питање отвореним (cf. Милошевић, *Срби светитељи*, 158–159; Velmans, *Le portrait*, 116).

раздвајао државне интересе од вере предака” и да је представљао озбиљну препреку тежњама католичке цркве на територији своје државе.¹⁰⁶⁶

Чини се, међутим, како против тезе о јасном црквено-политичком ангажману ариљске сцене, било да се мисли на осуду богумила или осуду католика, убедљиво говори систематско одсуство историчности, односно аутентичности, и у целини и у детаљима ове слике. Представљени догађај је, захваљујући преузимању освештале иконографске схеме Васељенских сабора, апстрахован из историјске реалности и подигнут до сасвим уопштеног нивоа. Уопштавање је било толико доследно спроведено да су, поред елемената карактеристичних за прилике у Србији током последње четвртине XII века, потиснути и они иконографски елементи који би слику доследније повезивали с околностима што су у српској цркви владале крајем XIII века. Већ на први поглед запажа се да је број приказаних архијереја далеко већи од броја епископија обухваћених границама Немањине државе, у којој није долазило до отворених догматских сукоба између највиших представника цркве. Описујући Немањин сабор против јеретика, Стефан Првовенчани помиње изричито да је њему присуствовао једино рашки епископ Јефтимије.¹⁰⁶⁷ Сама представа родоначелника династије, иако обележена уобичајеном дугом седом брадом, ни приближно не одговара историјским чињеницама. Немања је насликан у царској одећи с куполном стемом какву за живота није носио, а у натпису што прати његов лик он је означен као краљ, мада се као владар могао подићи само титулом великог жупана.¹⁰⁶⁸

Истицање царских инсигнија и краљевског достојанства светог Симеона, сасвим ретко и необично у српској средњовековној уметности, среће се први пут на овој представи *Сабора у Ариљу*. За то су, изгледа, постојала два разлога. Уподобљавањем представе родоначелника династије Немањића ликовима византијских царева у оквиру „стандардне” иконографске схеме сабора, свети српски владар је на уверљив начин био прикључен низу „багренородних” бораца за чистоту правоверја, то јест „чувара вере” (φύλαξ τῆς πίστεως).¹⁰⁶⁹ У исто време, краљевско достојанство и владарски легитимитет његових светородних наследника на престолу, као и њихова улога у животу цркве, добијали су тако снажнију потврду и чвршће утемељење. Краљевство српских владара и њихово покровитељство над црквом нашли су на ариљској фресци извор у светитељском ауторитету родоначелника и били њиме оправдани у оквирима шире хришћанске заједнице.¹⁰⁷⁰ У познијој српској уметности Симеон Немања је у царској одећи био приказан још једино на грачаничкој и вероватно студеничкој *Лози Немањића*.¹⁰⁷¹ Осим у Ариљу, он је поменут као краљ само у 13. глави *Синуденичког ѿиѿика*, што се могло јавити као последица неке интерполације из XIII или XIV века.¹⁰⁷² Најближу формалну и идејну паралелу истицању Симеона Немање као краља показује представа светог Саве, „првога патријарха српског”, у оновременом патријаршијском орнату, насликана око 1380. године изнад престола у припрати Пећке патријаршије.¹⁰⁷³

Прилагођавање слике *Немањиног сабора* приликама у српској држави и српској цркви с краја XIII века потпуно је, међутим, изостало у свим осталим елементима композиције, пресудним управо за тумачење догматске природе представљеног синода.¹⁰⁷⁴ Тако се, рецимо, ариљски сликари нису ни најмање потрудили да ликове архијереја у сцени *Немањиног сабора* саобразе изгледу савремених високих достојанственика српске цркве. Они чак пропуштају да српске архијереје обележе тонзуром, коју су наши свештенослужитељи носили још од времена светог Саве.¹⁰⁷⁵ У полиставрионима је приказано укупно седам архипастира, иако је тај орнат у време осликавања Ариља био резервисан само за српског архи-

¹⁰⁶⁶ Калић, *Српски државни сабори у Расу*, 30-31. Да су на ариљској сцени представљени католици сматра и Тодић, *Представе св. Симеона Немање*, 300-301.

¹⁰⁶⁷ Према сведочанству Првовенчаног, у питању је био црквено-државни сабор на којем је, поред клирика, учествовала и властела: „А овај пречасни свети мој господин (Немања), ни мало не задоцнев, одмах призна свога архијереја, по имену Јефтимије, и чрнице с игуманима својима, и часне јереје и старце и велможе своје, од малога до великога, па говораше светитељу, и чрнцима, и свима сабранима.” Cf. Првовенчани, *Сабрани списи*, 70.

¹⁰⁶⁸ Cf. Vojvodić, *Un regard nouveau*, 13.

¹⁰⁶⁹ О византијским и српским владарима као „чуварима вере” cf. Т. Тарановски, *Историја српског права у немањићкој држави*, I, Београд 1931, 237-238.

¹⁰⁷⁰ Vojvodić, *Un regard nouveau*, 13-14.

¹⁰⁷¹ Тодић, *Грачаница*, 173, 174, црт. XIX; Ђурић, *Лоза српских владара у Синуденици*, 70.

¹⁰⁷² М. М. Петровић, *Синуденички ѿиѿик и самостјалност Српске цркве*, Београд 1986, 34-35, 156. Као „бивши цар”, вероватно у сасвим проширеном смислу речи и под утицајем византијског текстуалног предлошка, свети Симеон Немања јавља се у Синодику православља у Зборнику Свете Тројице Пљеваљске. Cf. Мошин, *Сербская редакция Синодика*, Тексты, 303, 313, 320; Д. Богдановић, *Инвентар ћирилических рукописа у Југославији (XI-XVII века)*, Београд 1982, 33 (бр. 274), са статијом литературом.

¹⁰⁷³ О овом портрету cf. В. Ј. Ђурић, *Престјо Свѣѿога Саве*, in: *Сјоменица у часѿи новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности*, Београд 1972, 92-104.

¹⁰⁷⁴ Vojvodić, *Un regard nouveau*, 14-15.

¹⁰⁷⁵ Cf. Радојичић, *Тонзура св. Саве*, 149-159.

епископа као поглавара аутокефалне цркве.¹⁰⁷⁶ Поред тога, и анатемисани јерарси – „полуверници” – у свом орнату и инсигнијама не само да не носе никакве знакове који би их одређивали као богумиле, на шта је упозорио још Радојчић,¹⁰⁷⁷ него немају ни ознаке католичких прелата с краја XIII века, чему није посвећена одговарајућа пажња. Иако новија истраживања показују да су богумили, заправо бабуни, ипак могли поштовати крст,¹⁰⁷⁸ данас није нимало умањена важност Радојчићевог запажања које се дотиче појаве крстова као украса на омофорима анатемисаних епископа у Ариљу. За једну „пропагандну” слику било је пресудно то што су домаћи, српски текстови недвосмислено оптуживали управо богумиле, бабуне, да се „ругају” крсту.¹⁰⁷⁹ Осим тога, ни број поражених архијереја на сцени *Немањиног сабора* није могуће довести у везу са чињеницом да је над духовним животом читаве Цркве босанске бдео изгледа један једини „јепископ” или „дјед”.¹⁰⁸⁰ С друге стране, католички прелати јасно су се разликовали од епископа православне цркве по неким важним и лако уочљивим елементима орната којих нема на ариљској представи. У питању су, пре свега, особена митра и палијум, знатно тањи и другачије описиван од источнохришћанског омофора. Као инсигнија у рукама римокатоличких архијереја редовно се јавља и епископски штап (пасторал). Најзад, они нису носили ни изаразито дуге браде, какве имају „полуверни” архијереји у ариљској сцени.¹⁰⁸¹ Приметимо да су, када је то имало значаја, сликари који су стварали по жељи српских владара и те како знали да обележе понтифексе Римске цркве аутентичним орнатом. Са свим поменутих инсигнијама католичких прелата и с веома кратком брадом представљен је, рецимо, архијереј којем се клања краљица Јелена Анжујска, по нашем мишљењу папа Никола IV, на српској икони послатој негде око 1290. године у Ватикан.¹⁰⁸² Било би, због свега тога, сасвим оправдано довести у сумњу мишљење Милана Кашанина, Светозара Радојчића, Војислава Ђурића и Јованке Калић да је, осим очевидног идеолошког значењског слоја, на сцени *Српског сабора* у моравичкој катедрали био присутан и онај непосреднији – црквено-политички – заправо пропагандни слој, усмерен ка осуди богумила или католика. Теза да је у питању анатема римокатолика захтева нарочиту проверу, пошто се за њу zaloжио знатно већи број истраживача.

Уз подсећање да је појам „полуверници” имао прилично широко значење и да се није односио само на католичке народе,¹⁰⁸³ мора се приметити како приватна, државна и црквена политика ктитора ариљског храма нису биле обележене отвореним сукобима са припадницима латинске цркве. Напротив, краљ Драгутин, иако један од најпобожнијих православних Немањића, током претежног дела свог живота сарађује са римском црквом и католичким владарима са којима је био у сложеним породичним везама. Као син Јелене Анжујске и муж угарске принцезе Кателине, он је био и свекар Констанце Морозини, нећаке мађарског краља Андрије III.¹⁰⁸⁴ Осим тога, кћерке тог српског владара биле су васпитаване у духу католичке вере, да би се неке од њих чак замонашиле и служиле у женском католичком манастиру на Маргитином острву на Дунаву крај Будима.¹⁰⁸⁵ Године 1291, дакле, не много пре осликавања храма Светог Ахилија у Ариљу, краљ Драгутин је водио преговоре с папом Николом IV, који овог српског владара

¹⁰⁷⁶ О полиставриону као одећи српских архиепископа cf. Г. Бабић, *Низови иориреија*, 324.

¹⁰⁷⁷ Радојчић, *Пориреија*, 33.

¹⁰⁷⁸ Драгојловић, *Крстијани*, 182-184.

¹⁰⁷⁹ Мошин, *Сербская редакция Синодика*, Тексты, 301, 302; Solov'ev, *Svedočanstva pravoslavnih izvora*, 34.

¹⁰⁸⁰ О устројству Цркве босанске cf. Драгојловић, *Крстијани*, 139-164.

¹⁰⁸¹ На великом црквеном сабору одржаном код Бара 1199. године, по жељи Вукана Немањића, заповеђено је бријање браде духовним лицима. Cf. *Историја Црне Горе*, 2/1, Титоград 1970, 17 (С. Ђирковић). За поменуте инсигније и изглед ромокатоличких понтифекса у XII-XIII веку cf.: Fr. Bock, *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*, II, Bonn 1866, 148-178, 186-192, 218-225; H. Leclercq, *Mitre*, in: DACL XI/2, col. 1554-1557; A. Engel, R. Serrure, *Traité de Numismatique du Moyen âge*, Bologna 1964, t. II, fig. 663, 671, 761, 805, 824, 862, 886, 887, 981-984, 1036-1041, 1093-1094, 1105-1109, 1128, 1130-1131, 1135, 1138-1139, 1142, 1151, 1165, 1180, 1185, 1210, 1223, 1271, 1277, 1279; G. Caftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Florence 1965, fig. 214, 269, 277, 318 (no. 1, 17), 349, 638, 683, 846, 852, 971-973, 978, 1119, 1194, 1123; Demus, *San Marco in Venice*, I, vol 2: Plates, 38-39, 44, 52, 57, 69, 82; II, vol. 2: Plates, 33, 48-50, 54, 80-84, 88-89, 284, 307; M.-P. Subes-Piquot, *Remarques sur l'aménagement liturgique de*

l'abside de la cathédrale d'Angers et la disposition des images du cycle peint au XII^e siècle, CA 46 (1998), fig. 6, 10, 13-16, 18, 20.

¹⁰⁸² Радојчић, *Пориреија*, сл. 67.

¹⁰⁸³ Cf. P. Грујић, *Легенда из времена цара Самуила о иориреијану народа*, ГСНД 13 (Скопље 1934), 198-199; Ђурић, *Историјске композиције*, II, 138-139; Бубало, *Полуверци*, 549. Важно је на овом месту приметити да је и у 9. глави Душановог законика појам полуверници само један од прилично уопштених термина којим су означени католици. Поменути извор назива их најчешће јеретицима [cf. *Законик цара Стефана Душана*, II, Београд 1981, 78, 79, 116, 117, 174, 175; III, Београд 1997, 38, 39, 100, 101, 230, 231, 302, 303; S. Šarkić, *L'église et la religion dans le code d'Étienne Douchan*, Religion et vie publique = *Mediterranées* 16 (1998), 132]. При томе сасвим је јасно да се релације успостављене у *Законику кайолик* = *јеретик* или *кайолик* = *йолуверац* не могу обртати и постављати као релације *јеретик* = *кайолик* и *йолуверац* = *кайолик*!

¹⁰⁸⁴ Cf. Ст. Станојевић, *Две српске краљице*, Рашка. Уметничка смотра, год. 1, књ. 1 (Београд 1929), 214-215; idem, *Брачни уговор српске краљице Констанце*, in: idem *Из наше прошлости* I, Београд 1934, 110-112; *Историја српског народа*, I, Београд 1981, 450.

¹⁰⁸⁵ М. Динић, *Из наше раније прошлости*, ПКИФ 30/3-4 (1964), 239-242.

и Србију узима „под заштиту светог Петра”. У босански део Драгутинове државе папа, на краљеву молбу, шаље фрањевце инквизиторе да помогну у борби против јеретика (богумила).¹⁰⁸⁶ Анонимни католички духовник, који је 1308. писао о источној Европи, не пропушта да помене Драгутинову благонаклоност према римокатолицима, истичући и његову брачну везу с кћерком угарског краља.¹⁰⁸⁷ Католичку цркву у својој држави и ван ње такође су помагали и поштовали Драгутинов брат, краљ Милутин и мајка Јелена.¹⁰⁸⁸ Као карактеристичан пример таквог њиховог става најбоље може да послужи обнова католичког манастира Светог Сергија и Вакха на Бојани, извршена 1290. године трудом краљице Јелена и краљева Милутина и Драгутина,¹⁰⁸⁹ или већ поменута икона светог Петра и светог Павла. Ту икону су крајем XIII века замонашена српска владарка и њени синови послали као вотивни дар у Рим.¹⁰⁹⁰ Сличном иконом с попрсјем светог Николе и властитим портретима испод њега обдарило је ово троје српских владара и катедралну цркву града Барија у Апулији.¹⁰⁹¹ На односе с латинском црквом краљ Драгутин је морао обраћати нарочиту пажњу због државног статуса претежног дела територија добијених од мађарског двора, као и због својих замашних амбиција на угарској политичкој сцени. Обновитељ моравичке катедрале и борац против богумилске јереси,¹⁰⁹² дакле, није имао разлога да истиче католике у својству верских непријатеља свог славног претка и да на тај начин себи супротстави идеал православног владара који му није одговарао.¹⁰⁹³ Чини нам се, при том, потпуно неприхватљивом помисао да је за истицање католика као Немањиних противника могао бити одговоран моравички архијереј. Он је вероватно, као и сам ктитор, осећао да највећи изазов његовој епархији не долази од стране представника „римске цркве”. За западне епархије српске црквене организације, па и за моравичку, већу опасност од католика представљали су крајем XIII и у XIV столећу босански „богумили”, заправо, бабуни.¹⁰⁹⁴ Занимљиво је поменути да се баш у српској верзији службе светом Ахилију, насталој крајем XIV века у самом Ариљу, истиче како се патрон моравичке катедрале борио у том крају против јереси „Навата Трапезонтскога” која „и до н(ы)на въ странахъ восньскихъ(ь) обрѣтакт’ се”.¹⁰⁹⁵ Осим тога, готово је незамисливо да је епископ Евсевије без сагласности владара ктитора одредио иконографију и значење оним деловима тематског програма који су задирали у најосетљивија питања српске владарске идеологије. Како прихватити могућност да је један локални српски архијереј био у прилици да управо у тим деловима програма изрази ставове несагласне са схватањима и политиком ктитора, чак такве који би се морали схватити као посредна критика јавне делатности краља Драгутина.¹⁰⁹⁶ Продубљеније поз-

¹⁰⁸⁶ За односе краља Драгутина и римске курије cf. A. Theiner, *Vetera monumenta Hungariam sacram illustrantia*, I, Romae 1859, 375 (no. 605), 377 (no. 610); T. Smičiklas, *Codex Diplomaticus regni Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae*, vol. VII, Zagrabiae 1909, 24 (no. 19); D. Maritch, *Papstbriefe an serbische Fürsten im Mittelalter*, Sremski Karlovci 1933, 60-66; М. Ал. Пурковић, *Авињонске папе и српске земље*, Пожаревац 1934, 10-11; В. Ђоровић, *Историја Босне*, I, Београд 1940, 211-212. У борбу против босанских бабуна краљ Драгутин је у једном тренутку укључио представнике српске цркве (cf. Руварац, *Немци о Босни*, 252; Драгојловић, *Крстијани*, 70-71). Занимљиво је приметити да је папа Бонифације VIII наредио 1298. године да се пошаљу два фрањевца да истребе јерес која се била умножила „у крајевима Србије, Рашке, Далмације, Хрватске, Босне и Истре, у провинцији Славоније” [Smičiklas, op. cit., 302 (no. 261); Драгојловић, *Крстијани*, 71].

¹⁰⁸⁷ *Anonymi Descriptio Europae Orientalis*, ed. O. Górka, Gracoviae 1916, 34-35. За мишљење да је Аноним вероватно боравио на Драгутиновом двору cf. Динић, *Српске земље*, 129.

¹⁰⁸⁸ Cf. Суботић, *Краљица Јелена*, 131-147; С. Ђирковић, *Земље краљице Јелене*, in: *Историја Црне Горе*, 2/1, Титоград 1970, 52-55.

¹⁰⁸⁹ Суботић, *Краљица Јелена*, 142-144; В. Коран, *Св. Сергије (Срђ) и Вакх на Бојани*, Старинар, н.с., 12 (Београд 1961), 40-43.

¹⁰⁹⁰ М. Татић-Ђурић, *Икона айосиола Пејра и Павла у Вајшкану*, Зограф 2 (1967), 11-16.

¹⁰⁹¹ Радојчић, *Портрети*, 29; В. Томић де Муро, *Српске иконе у цркви светог Николе у Барију, Италија*, ЗЛУ 2 (1966), 110, 113.

¹⁰⁹² Архиепископ Данило II истиче да краљ Драгутин „многе од јеретика босанске земље обрати у хришћанску веру и крсти их” (Данило Други, *Животи*, 70), што се насупрот мишљењу Васа Глушца и Миодрага Петровића (V. Glušac, *Problem bogomilstva*, GIDBiH, god.

V (1953), 136; М. М. Петровић, *Помен богомила – бабуна у Законојравилу светог Саве*, Београд 1995, 22), морало односити првенствено на босанске бабуне. Cf. Руварац, *Немци о Босни*, 243-244, 252; Solovjev, *Svedočanstva pravoslavnih izvora*, 77-81; Драгојловић, *Крстијани*, 70-71; С. Ђирковић, *Богумили*, in: ЛССВ, 52.

¹⁰⁹³ То никако не значи да су односи између православних владара и Католичке цркве у немањинској Србији били идеални. Када је краљ Драгутин у питању, треба приметити да је до извесних политичких проблема у његовим односима с представницима Католичке цркве долазило у последњој деценији краљевог живота (1306-1316). Cf. Динић, *Однос између краља Милутина и Драгутина*, 64-65; Theiner, op. cit., 442-443.

¹⁰⁹⁴ Cf. Јанковић, *Епископије и митрополије*, 54-55. О томе сасвим јасно сведоче Пљеваљски синодик православља и запис у једном српском јеванђељу чије је преписивање довршено при епископији у Дабру 1329 г. Cf. Мошин, *Сербская редакция Синодика*, *Анализ текстов*, 378-380, 384 н. 188; Solovjev, *Svedočanstva pravoslavnih izvora*, 81-88; С. Ђирковић, *Бабуни*, in: ЛССВ, 27.

¹⁰⁹⁵ Иванова, „Възйавам ѿе, оѿче Ахилие”, 153-155, 168 (л. 98а-98б); eadem, *Неизвесна србска служба*, 30, 37-38, 40. О овоме детаљније eadem, *Неизвесно живије на св. Ахил Лариски – извор на сведения за Боснийската црква през XIV век*, непубликовано саопштење са научног скупа „Богомилството и средновековната европска култура”, София 1991. За једно, по нама неприхватљиво, препознавање Навата Трапезунтског као представника Римске цркве cf. М. Петровић, *Нови подаци Никодима химнографа о јереси у Србији и Босни средњег века*, *Историјски часопис* 47 (2000), 59-76.

¹⁰⁹⁶ Оливер Томић сматра да је краљ Драгутин морао (!?) „допустити да се у његовој аријској задужбини читава западно хришћанство назове полуверним”, то јест да је овде реч о „уступцима које је Драгутин учинио цркви”. Cf. Томић, *Ликови краља Драгутина*, 77.

навање програма српских владарских задужбина и разумевање прилика што су владале у држави Немањина током друге половине XIII и у XIV веку намах удаљавају од помисли на ту могућност. Уосталом, да ни сам моравички епископ није морао бити преосетљив на односе с католицима показује, можда, акроним МАРПОУ, исписан у северном прозору западног травеја наоса. Тај акроним, који никада није био уклањан, требало је да подсети на провиђење поводом доласка на власт унијатског цара Михаила VIII Палеолога.¹⁰⁹⁷

Због свега наведеног склони смо да у ариљској представи *Немањиног сабора* видимо само сасвим уопштено и идеолошки снажно интонирано величање владара као бранитеља праве вере, уздржано од било какве конкретне црквено-политичке поруке.¹⁰⁹⁸ До таквог става довела су нас како разматрања културно-политичког миљеа у којем је сцена настала тако и запажања о систематском занемаривању било какве историјске "фактографије", присутне у иконографији неких других, политички јасно опредељених представа српских сабора. Као добар пример таквих представа могли би да послуже сабори насликани у своду Драгутинове капеле у Ђурђевим ступовима.¹⁰⁹⁹ Непосредан политички ангажман у Ариљу био је потиснут да би представа *Сабора свейног Симеона* добила знатно уопштенији смисао и да би се могла односити на сваку сложенију црквено-политичку ситуацију. Сцена је бар на тај начин била у пуном идејном складу са текстуалним предлошком. Наиме, и у опису Немањиног сабора, како нам га даје Стефан Првовенчани, изостављено је његово непосредно црквено-политичко, односно догматско одређење, па се на основу самих формулација које се односе на јеретике не може поуздано закључити ко су они били.¹¹⁰⁰ С друге стране, Првовенчани наглашава уопштену идеолошку компоненту очевог сабора да би се српски владар показао као бранитељ праве вере у својој држави.¹¹⁰¹ Појам „полуверници“ требало би, дакле, схватити у најширем могућем значењу и никако га не би ваљало доводити у везу с потребом да се сцена актуализује ради осуде неке јасно одређене верске групе.¹¹⁰² Увођење поменутог термина у натпис крај анатемисаних архијереја на сцени *Немањиног сабора* у Ариљу имало је сасвим другачије основе. Оно је, по свему судећи, било потакнуто потребом да се представа локалног синода ипак некако издвоји из низа Васељенских сабора који су осуђивали „невернике“, а којима је српска историјска сцена иконографски потпуно саображена. Требало је на извештај начин показати да је Немањин локални сабор у оквирима опште историје православља имао скромнији значај од највећих хришћанских синода. Овакво тумачење може наћи потпору и у околности да појам „полуверници“ није ни приближно представљао најпрепознатљивију, саму по себи разумљиву и чешће коришћену ознаку за католике у српској средњовековној средини и православном свету уопште.

Таб. 31

Непосредно испод *Сабора свейног Симеона*, на источној страни северног зида, насликана је још једна српска историјска композиција – *Усијење моравичког епископа Меркурија* (сл. 26).¹¹⁰³ Преминули моравички епископ, дуге седе браде, одевен у фелон и омофор, положен је на одар у првом плану сцене. Око главе има нимб, а под благо подигнутим рукама на грудима му лежи јеванђеље. Крај Меркуријеве главе и ногу стоји по једна група клирика – епископа и ђакон – који, очевидно, служе опело. Група на левој страни готово потпуно је уништена, док ону крај покојникових ногу чине фигуре двојице архијереја и једног свештенослужитеља нижег ранга. Архијереј на крајњој десној страни сцене насликан је с нимбом, како благосиља и држи јеванђеље, па би се могло помислити да је реч о неком српском архиепископу. Међутим, он није одевен у полиставрион, због чега се мора закључити да је носио само епископски чин. О разлозима за истицање лика тог епископа и о његовом идентитету није могуће размишљати с више поузданости, јер су фигуре клирика насликаних крај покојникове главе, и стога можда значајнијих, сада потпуно уништене пробијањем прозорског отвора у северном зиду. Не узимајући у обзир те оштећене ликове на левој страни сцене и занемарујући чињеницу да су обојица архијереја на

¹⁰⁹⁷ Радојчић, *Написи МАРПОУ*, 40-45. Овде на опрез наводи могућност да српски архијереј није познавао право значење акронима. С друге стране, сликари су, по свему судећи, били свесни његовог значења, па га нису исписали око крста већ на необичном месту, крај степенастог постоља, што би се косило са констатацијом С. Радојчића како се „са знатном сигурношћу сме тврдити да је акростих, схваћен као криптограм поред крста, ушао у стандардну декорацију која се, у формално сличним варијантама, понавља на унутрашњим површинама зидних отвора.“ (ibidem, 42).

¹⁰⁹⁸ Cf. Vojvodić, *Un regard nouveau*, 17-18.

¹⁰⁹⁹ Cf. Ђурић, *Историјске композиције II*, 131-135.

¹¹⁰⁰ Сасвим усиљено делују покушаји Александра Соловјева да покаже како се из тих формулација може разазнати да су у питању били богумили. Cf. Solovjev, *Svedočanstva pravoslavnih izvora*, 15-24.

¹¹⁰¹ Cf. Првовенчани, *Сабрани списи*, 70-72, 148-154.

¹¹⁰² Cf. Vojvodić, *Un regard nouveau*, 17-18; Ђ. Бубало, *Полуверци*, in: ЛССВ, 549.

¹¹⁰³ Окунев, *Ариље*, 251-252; Ђурић, *Историјске композиције III*, 107-108; D. Winfield, *Four Historical Compositions from the Medieval Kingdom of Serbia*, Byzantinoslavica 19 (Praha 1958), 271-272, pl. 21.

очуваном делу представе одевена у фелоне, Радомир Николић је ове последње препознао као архиепископа Јевстатија II и моравичког епископа Евсевија.¹¹⁰⁴ Таква идентификација се, наравно, не може прихватити и због неких других разлога. Најпре, лако се уочава да изглед двојице епископа са дугим, пуним и при врху зашиљеним брадама из сцене опела не одговара портретима ондашњег српског архиепископа и моравичког епископа, приказаних на западном зиду наоса. Ови потоњи имају другачије браде, чије су власи раздвојене у два „рога”. Поред тога, епископа Меркурија је на моравичкој епископској столици, по свему судећи, наследио Герасим, а не Евсевије.¹¹⁰⁵ Оштећеност фресака не дозвољава нам, нажалост, да на прави начин упоредимо ликове архијереја који служе над Меркуријевим одром с ликом епископа Герасима, насликаним такође на северном зиду ариљске припрате и означеним нимбом. Намеће се и питање да ли је пре погребна епископа Меркурија уопште био одређен и рукоположен његов наследник. Иначе, упркос знатном оштећењу, могуће је прилично јасно сагледати основу иконографског решења ариљске сцене и утврдити да оно у потпуности прати традицију приказивања архијерејских успења у византијској уметности.¹¹⁰⁶ Важно је, такође, приметити да је епископ Меркурије у натпису који прати ариљску композицију означен као „свети”, за разлику од епископа Герасима на суседној представи, или Евсевија и архиепископа Јевстатија у наосу цркве. То би могло да посведочи о изузетном угледу и значају архијереја сахрањеног у припрати моравичке катедрале, односно о почецима једног култа, касније потпуно запостављеног.¹¹⁰⁷ Поменути податак указује и на то да је од смрти епископа Меркурија до настанка композиције његовог успења морало проћи неко дуже време, неопходно за појаву првих јаснијих манифестација новог светитељског култа.

Ваљало би, најзад, скренути пажњу на то да је разматрана сцена, насликана изнад гроба епископа Меркурија, у стручној литератури добијала различите називе којима су истраживачи желели да одреде прави садржај приказаног догађаја. И док су једни говорили о „Смрти” моравичког епископа, други су сматрали да је у питању „Опело”, а трећи да је реч о Меркуријевој „Сахрани”.¹¹⁰⁸ Нема никакве сумње да сцена, како смо то већ приметили, представља чин служења „заупокојене литургије”, заправо опела почившем епископу. О томе сведоче како положај и опрема покојника, тако и рухо и ставови клирика окупљених око његовог одра.¹¹⁰⁹ Међутим, иако је њен натпис у почетном делу оштећен, нема сумње да је сцена некада била обележена као *Успјење светог Меркурија епископа моравичког*. Представе изнад неколико архијерејских и монашких гробова у српским задужбинама, какви су они грачаничког епископа Теодора, светог Гаврила Лесновског, патријарха Јоаникија у Пећи, непознатог монаха у Радослављевој припрати у Студеници, грачаничког митрополита Дионисија или архиепископа Саве II, могу лако да нас увере у то.¹¹¹⁰ Све ове представе имају основне натписе који се односе на успјење, то јест престављење сахрањеног, мада својом иконографијом и пратећим текстовима по правилу уопште не упућују на сам тренутак смрти већ на служење заупокојене литургије над покојником, заправо опела. Истоветан је случај и са одговарајућим сценама у оквиру житијних циклуса неких хришћанских светитеља, пре свега са представама *Успјења светог Николе*.¹¹¹¹ Веома је занимљива и представа *Успјења светог Арсенија*, другог архиепископа српског у пећкој Богородици Одигитрији, приказана такође у виду свечаног опела.¹¹¹² Намеће се, стога, закључак да су творци иконографског програма и сликари Ариља желели да над гробом заслужног моравичког епископа у припрати подсети на кључни тренутак, кончин његовог живота, то јест, разлучење душе од тела. Они су, по свему судећи, на такво значење представе указали и натписом који је сцену пратио. У складу са

¹¹⁰⁴ Николић, *Залис и живопису Ариља*, 24.

¹¹⁰⁵ Cf. Пурковић, *Српски епископи*, 330-333; Чанак-Медић, *Из историје Ариља*, 39.

¹¹⁰⁶ У питању је један од једноставнијих типова представе опела јерарха. Cf. Ђурић, *Историјске композиције*, III, 107-108; Walter, *Death in Byzantine Iconography*, 113-127; idem, *Art and Ritual*, 139-144.

¹¹⁰⁷ Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 65.

¹¹⁰⁸ Радојчић, *Портиреји*, 30; Окуневъ, *Ариље*, 239, 251; Петковић (С.), *Ариље*, IV-V; Ђурић, *Историјске композиције*, III, 107, сл. 30; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 64-65.

¹¹⁰⁹ Cf. Symeonis Thessalonicensis, *De ordine sepulturae*, P. G. t. 155, col. 676 A-C; Сочиненія бл. Симеона, 23-24; Мирковић, *Православна литургија*, 186-188; V. Bruni, *I funerali di un sacerdote nel rito bizantino*, (Pubblicazioni dello Studium Biblicum Franciscanum, Collectio Minor,

14) Jerusalem 1972; P. Fredwick, *Death and Dying in Byzantine Liturgical Traditions*, *Eastern Churches Review* 8 (1976), 152-161.

¹¹¹⁰ Тодић, *Грачаница*, 77, 109, 134, 249, 261, сл. 117, 126-127, црт. XXIX; Габелић, *Манастир Лесново*, 109-110, сл. 43, 44; *Пећка њајријаршија*, 213, 296, сл. 136, 192; Ђурић, *Историјске композиције*, III, 103-104, црт. 9.

¹¹¹¹ Walter, *Death in Byzantine Iconography*, 121; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 134-141, Pls. 10.15, 14.13, 18.6, 23.13, 28.16, 35.7, 36.13, 43.1, etc. Описана иконографија особена је и за издвојене сцене смрти светитеља архијереја. Cf. Galavaris, *The Illustrations*, 41, 46-50, 59-60, fig. 11, 15, 44, 114, 134, 149, 163, 175, 221, 230, 282, 291, 335, 363, 388, 441, 466.

¹¹¹² Ђурић, *Историјске композиције*, III, 100, црт. 8. За једну икону Успења светог Саве Српског из XVII века cf. *Пећка њајријаршија*, сл. 196.

традицијом, сама иконографија сцене уобличена је према добро познатом обрасцу који Кристофер Валтер назива „*expositio*” или „*prothesis*”,¹¹¹³ са свим битним елементима чина опела. Тај образац могао је, како сведоче многа дела из богате ризнице уметности православних, осим натписа, садржати и друге елементе што су указивали на тренутак смрти – исход душе коју прихватају Христос и анђели – или сахране, наговештене приказом преноса тела ка гробу.¹¹¹⁴ Ипак, поменути образац код приказивања смрти епископа најчешће се сводио на једноставну иконографску схему опела – присутну у Ариљу.

Старозаветне сцене

а) Циклус Жртве Авраамове

Таб. 32,
XXVI, XXVII

Ариљски циклус посвећен Жртви Авраамовој насликан је у виду композиционо обједињеног фриза који описује три епизоде потресне старозаветне приче.¹¹¹⁵ На почетку, то јест на левом крају тог фриза, стоји праотац Авраам, одевен у хитон и химатион, с рукама подигнутим у знак молитве према анђелу, гласнику Божијем. Анђео слеће с неба и благосиља праоца Израилевог доносећи му наређење да жртвује Богу свога сина јединца, о чему сведочи подужи натпис у горњем десном углу сцене. Следећа епизода описује пут Авраама и Исаака до места жртвоприношења у земљи Морији, заправо тренутак када дете, одевено у кратку црвену хаљину, показује десницом на магаре с товаром дрва за ломачу и пита оца зашто не воде са собом и жртвено јагње. Одговарајући Исааку да ће се сам Бог побринути себи за жртву, Авраам реторички подиже десну руку, а на левом рамену носи штап преко којег је пребацио неку црвену тканину. Већи део фриза на десној страни заузима представа саме Жртве Авраамове. Праотац је положио колена на Исаакова леђа и потискује сина ка земљи, док левом руком повлачи уназад његову главу ухвативши га за косу. У десној руци Авраам држи нож, од којег беспомоћно дете покушава да се заштити молитвено подижући руку, али праведник изненада задржава нож у ваздуху. Он је зачуо глас с неба. Због тога, окренувши главу, прародитељ изабраног народа гледа иза себе према анђелу што му уз благослов говори да поштеди сина и истовремено му показује жртвеног овна, везаног за оближње дрво.

Решење циклуса Жртве Авраамове у виду јединствене композиционе целине, без бордура којима би биле одвојене његове поједине епизоде, веома је често примењивано у делима средњовизантијског периода.¹¹¹⁶ Одатле су га преузели уметници позновизантијске епохе. Заправо, теоријске основе за стварање и разумевање оваквих хронолошко-просторних „конструкција” у оквиру сцене Жртве Авраамове излаже већ свети Кирило Александријски. Он истиче да то „није неки други Авраам који се појављује у различитим видовима у многим деловима слике, већ је он исти човек свугде”, пошто је сликарска уметност прилагођена стварним условима. „Јер”, појашњава славни богослов, „не би било разложно нити могуће видети њега како обавља у исто време што је поменуто”.¹¹¹⁷ Циклус Жртве Авраамове у моравичкој катедрали проширен је, међутим, сасвим неуобичајеном допунском епизодом, изузетном у оквирима уметности доба Палеолога. У питању је сцена која показује праведника док прима Божију заповест да жртвује сина. Ту епизоду налазимо само још у оквирима неких старијих и развијенијих циклуса посвећених праоцу изабраног народа: на илустрацијама у византијским октатевсима, фрескама олтара

¹¹¹³ Walter, *Death in Byzantine Iconography*, 118-123.

¹¹¹⁴ Ibidem; Тодић, *Грачаница*, 261, црт. XXIX; Габелић, *Манастир Лесново*, 109-110, сл. 43, 44; Ђурић, *Историјске композиције*, III, 103-106, 108-114, crt. 9, сл. 25, 33-34; Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, pl. 18.6.

¹¹¹⁵ За иконографију Жртве Авраамове cf. J. Wilpert, *Das Opfer Abrahams in der altchristlichen Kunst*, *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte* 1 (1887), 126-160; Smith, *Sacrifice of Isaac*, 159-169; Д. В. Айналовъ, *Мраморная группа жертвоприношения Исаака*, *SK I* (1927), 187-190; H. Leclercq, *DACL* 7/2, col. 1553; Speyart van Woerden, *Sacrifice of Abraham*, 214-255; U. Schwab, *Zum Verständnis des Isaak-Opfers in literarischer und bildlicher Darstellung des Mittelalters*, *Frühmittelalterliche Studien* 15 (1981), 435-494; J. Gutmann, *The Sacrifice of Isaac: Variations on a Theme in Early Jewish and Christian Art*, in: *Θίασος τῶν Μουσῶν: Studien zu Antike und Christentum. Festschrift für J. Fink zum 70. Geburtstag*, ed. D. Ahrens, Cologne-Viena 1984, 115-122; B. Bagatti, *La posizione dell'ariete nell'iconografia del sacrificio di Abramo*, *Liber Annus* 34 (1984), 283-298; J. Gutmann, *Revisiting the „Binding of Isaac” Mosaic in the Beth-Alpha Synagogue*, *Bulletin of the Asia Institute*, New Series, 6 (1992), 79-85.

¹¹¹⁶ Der Nersessian, *Homilies of Gregory of Nazianzus*, fig. 4; Speyart van Woerden, *Sacrifice of Abraham*, 249, fig. 14, 15; Миљковић-Пепек, *Материјали I*, 46; Ђурић, *Византијске фреске*, сл. 5. Ако су сликари XVI века доследно поновили иконографију првобитне представе Жртве Авраамове у северном вестибилу Студенице, онда се већ почетком XIII столећа у српској уметности јавно циклус Авраамовог жртвоприношења обухваћен јединственим композиционим оквиrom. Cf. Гавриловић, *Живойис вестиибила*, 185, сл. 4.

¹¹¹⁷ Cf. Mango, *The Art*, 34.

Свете Софије у Охриду и мозаицима Капеле Палатине у Палерму.¹¹¹⁸ Поред тога, иконографија разматране сцене у Ариљу не одговара дословно библијском тексту (1. Мојс. 22:1-2). Уместо самог Господа, како би налагало слово Постања и како је то приказано у поменутих старијим споменицима, старозаветном патријарху се на ариљској фресци обраћа анђео, што би можда требало схватити као последицу преузимања решења са добро познате завршне сцене – *Жртвоприношења Авраамовог*. На тој завршној сцени, у складу са библијском причом, управо анђео послат од Бога зауставља Авраама да не повреди дете.¹¹¹⁹ Несугласја иконографије ариљског циклуса посвећеног жртвовању Исаака с текстом Прве Мојсијеве књиге могу се уочити и у неким другим детаљима. Тако су у сцени пута до места жртвоприношења у Морији приказани Авраам, Исаак и магаре натоварено дрвима, без двојице слугу који се обично сликају у њиховој пратњи (1. Мојс. 22:3).¹¹²⁰ Изостављање пратилаца могло би се довести у везу са библијским цитатом исписаним изнад сцене. Тај цитат се односи на разговор патријарха и његовог сина у тренутку када су почели сами да се успињу ка месту приношења жртве (1. Мојс. 22:1-2). Међутим, Библија повествује како је Авраам тада са слугама оставио и магаре, док је дрва напратио на леђа Исааку, да би сам понео огањ и нож (1. Мојс. 22:6).¹¹²¹ На ариљској сцени Авраам и Исаак не носе ниједан од поменутих предмета. Јасно је због тога да је сликар у оквиру једне композиционе целине измешао елементе две различите фазе приче. Слично решење може се пронаћи једино у *Томићевом исаијиру*, а у Грачаници је до спајања елемената две поменуте епизоде у јединствену сцену дошло на знатно другачији начин.¹¹²²

Описујући кључни и најдраматичнији тренутак повести о Аврааму, Књига постања сведочи: „А кад дођоше на мјесто које му Бог каза, Аврам начини ондје жртвеник, и метну дрва на њ, и свезавши Исака сина својега метну га на жртвеник врх дрва” (1. Мојс. 22:9). Зато се Исаак на византијским представама *Авраамове Жртве* готово редовно приказује руку везаних на леђима и у близини запаљене ломаче или озиданог олтара. На ариљској представи, међутим, као и у светилишту Свете Софије Охридске или у Белој цркви Каранској,¹¹²³ Исаакове руке потпуно су слободне и пружене. Опис догађаја добио је тако на убедљивости покрета и драматичности радње.¹¹²⁴ С друге стране, изостављање жртвеника у Ариљу, уз чињеницу да у претходној сцени дрва за ломачу нису представљена на Исааковим леђима, јасно показује да сликар није био нарочито заокупљен детаљима који би истицали типолошку вредност сцене. У делима многих хришћанских писаца Исааково ношење дрва до места жртвоприношења и подизање олтара узимани су као префигурација Христовог пута на Голготу, његовог Распећа, као и приношења евхаристијске жртве на литургији.¹¹²⁵ По правилу, и ликовни уметници су посебну пажњу поклањали управо тим типолошким путоказима кроз причу.¹¹²⁶ Ариљски сликар је, очигледно, више желео да повест о *Жртви Авраамовој* исприча наглашавајући неке друге појединости, оне које су погодовале његовом ликовном осећању и драматском оживљавању догађаја. При томе су нарочиту улогу добили елементи пејзажа у позадини сцене. Иначе, иконографско решење самих фигура у жртвоприношењу Авраамовом одговара веома старој византијској традицији по којој праотац, снажно искорачивши, повлачи Исаака за косу и надноси му нож над главу.¹¹²⁷ Авраамов искорак на неким представама из средњовизантијске

¹¹¹⁸ Weitzmann, Bernabò, *Octateuchs*, 86, fig. 307-310; Speyart van Woerden, *Sacrifice of Abraham*, 249; Миљковић-Пепек, *Материјали* I, 46; Demus, *Norman Sicily*, 45, n. 180, fig. 34.

¹¹¹⁹ Овде је занимљиво приметити да се на неким представама *Жртве Авраамове*, нарочито оним из ранијих епоха, у самој сцени жртвоприношења уместо анђела јавља рука Господња (cf. Smith, *Sacrifice of Isaac*, fig. 7-9; Speyart van Woerden, *Sacrifice of Abraham*, fig. 14, 16; Weitzmann, Bernabò, *Octateuchs*, 87, fig. 315-318; Thierry, *Cappadoce*, 95, fig. 36; Тодић, *Грачаница*, сл. 30, итд.), која би више одговарала епизоди изрицања Божје заповести Аврааму да жртвује сина.

¹¹²⁰ Cf. Weitzmann, Bernabò, *Octateuchs*, 86, fig. 307-310; Тодић, *Грачаница*, сл. 30.

¹¹²¹ И овај део приче илустрован је у делима византијске уметности мање или више сагласно тексту. Cf. Der Nersessian, *Homilies of Gregory of Nazianzus*, fig. 4; *Topographie chrétienne*, t. II, 149; Weitzmann, Bernabò, *Octateuchs*, 86, fig. 311-314; Ђурић, *Византијске фреске*, сл. 5.

¹¹²² Cf. Джурова, *Томичов исаијир*, II, л. 178; Тодић, *Грачаница*, сл. 30.

¹¹²³ Ђурић, *Византијске фреске*, сл. 5. Представа из Карана, цркве која је вероватно припадала моравичкој епархији, није објављена.

¹¹²⁴ Слободне, али на земљу положене руке Исаак има, рецимо, на сцени *Жртве Авраамове* у Богородици Перивлепти у Мистри, док их у Светој Софији Кијевској држи у молитвеном гесту пред грудима (Millet, *Mistra*, pl. 113₃; Logvine, *Sainte-Sophie*, fig. 230). На неким представама Исаак се јавља и са напред испруженим, по свему судећи, свезаним рукама (Спатаракис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου*, εικ. 9; Panayotova-Piguet, *Karlukovo*, 177, fig. 3; *Der serbische Psalter, Faksimile*, fol. 134^v; Джурова, *Томичов исаијир*, II, л. 178).

¹¹²⁵ Danielou, *Sacramentum Futuri*, 105, 106, 109, 110; Andronikof, *Le cycle pascal*, 20; *Topographie chrétienne*, t. II, 156; Ștefănescu, *L'illustration des liturgies*, III, 470.

¹¹²⁶ Der Nersessian, *Homilies of Gregory of Nazianzus*, fig. 4; Speyart van Woerden, *Sacrifice of Abraham*, 249, fig. 14, 16; Weitzmann, Bernabò, *Octateuchs*, 86, fig. 311-314; Thierry, *Cappadoce*, 95-96, fig. 36; Ђурић, *Византијске фреске*, сл. 5; Hadermann-Misguich, *Une longue tradition byzantine*, fig. 1; Тодић, *Грачаница*, сл. 30.

¹¹²⁷ Cf. Mango, *The Art*, 34. За средњовизантијске примере cf. Щепкина, *Минијатюры Хлудовской исаијири*, 105 об.; Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, I, fig. 23, 37; Der Nersessian, *Homilies of Grego-*

епохе претворио се у налегање коленом леве ноге на дечакова леђа,¹¹²⁸ што ће у позновизантијској уметности постати уобичајена појава. При том отац и син готово падају на земљу.¹¹²⁹ Извесне пажње вредан је и Авраамов поглед уназад, према анђелу, добро познат још из средњовизантијске уметности,¹¹³⁰ који је у доба Палеолога очувао своју популарност.¹¹³¹ Због тога је склоност ариљског сликара ка приказивању у супротним правцима усмерених покрета тела и главе истакнутих актера дошла до непосреднијег израза при постављању фигуре Исаака у епизоди путовања у Морију.

б) Лоза Јесејева

Иако припада такозваном „комплексном типу” представа Христове генеалогije, који поред фигура и попрсја старозаветних личности садржи различите сцене, ариљска Лоза Јесејева не спада у ред развијенијих приказа ове теме.¹¹³² При уобличавању њеног композиционог решења пресудан утицај имала је особена површина западног зида припрате, намењена овој монументалној представи.¹¹³³ С обзиром на то да се у вертикалној оси поменутог зида налазе два велика отвора – портал и прозор – у ариљској Лози Јесејевој морало је доћи до извесних сажимања и ремећења уобичајеног устројства композиције. Једва назначена, главна стабљика лозе која би од заспалог Јесеја, преко царских изданака Давида и Соломона, требало да води право до Богородице и Христа, измештена је из средишта представе и померена на њену леву страну (сх. 4, бр. 1, 5, 11). Измештање и деформисање главне осе довело је до даљих поремећаја. Читав архитектура композиције расула се и изгубила прегледност, односно хијерархијску организованост. Због тога се могло догодити да у главној, на леву страну потиснутој грани уз царе Давида и Соломона буду насликани пророци Самуил и Језекиљ (сх. 4, бр. 17, 20а), који уопште нису припадали Христовом родословљу, а да се попрсја „пророка” Еноха и Јакова нађу у самом средишту Лозе (сх. 4, бр. 6, 12). Оштећеност највишег дела композиције не дозвољава нам да до краја сагледамо како је текло ово развијање „система без правог система”. Треба претпоставити да је изнад прозора могло доћи до извлачења главне стабљике Лозе у средиште композиције, где су на врху морали бити насликани Богородица са Христом или сам Христос. До извесних померања у ариљској Лози Јесејевој дошло је и због уступања једног дела простора у најнижој зони западног зида припрате портретима Драгутинових синова. Са свог уобичајеног места на десној страни доњег дела Лозе измештена је тако сцена *Сусрећиа гайшара Валаама и анђела*.¹¹³⁴ Она је у Ариљу пренета на леву страну Лозе Јесејева, јер је ту био насликан најнижи део композиције који се спуштао у приземну зону (сх. 4, бр. 2, 2а). Неуобичајено место добила је на ариљској Лози и представа *Гедеона на гумну*, наставши се на десној страни композиције, при самом врху (сх. 4, бр. 23). На другим представама Христове генеалогije ова сцена приказивана је у њеним најнижим деловима, и то лево од средишта, заправо на месту које је у Ариљу заузео *Валаамов сусрећ с анђелом*.¹¹³⁵

ry of Nazianzus, fig. 4; eadem, *L'illustration des psautiers grecs*, II, fig. 225; Speyart van Woerden, *Sacrifice of Abraham*, fig. 14-16; Logvine, *Sainte-Sophie*, dessin 16, fig. 230; Demus, *Norman Sicily*, fig. 34, 105, etc. На неким представама из овог периода Авраам само полаже леву руку на Исакову главу (cf. Weitzmann, Bernabò, *Octateuchs*, 87, fig. 315-318; Сычев, Мясоєдов, *Фрески Синаса-Нереџици*, Т. LXV.).

¹¹²⁸ Миљковић-Пепек, *Мајеријали I*, 46; Hadermann-Misguich, *La décoration extérieure*, fig. 1.

¹¹²⁹ Васиљак-Каракацани, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησίας*, 18-19, πίν. 9; Хиландар, сл. 66; Тодић, *Грачаница*, сл. 30; Джурова, *Томичов ѱαλμѳир*, II, л. 178; Спатаракис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου*, εἰκ. 9; Panayotova-Piguet, *Karlukovo*, 177, fig. 3; *Der serbische Psalter, Faksimile*, fol. 134^v; Живковић, *Ресава*, IV, 17; Millet, *Mistra*, pl. 113₃. Као изузетак може се навести *Жрѳва Аспрамова* из пећинске цркве у Московом Долу у Бугарској (око 1300) cf. Lafontaine-Dosogne, *Notes d'archéologie bulgare*, 54, fig. 10-11.

¹¹³⁰ Der Nersessian, *Homilies of Gregory of Nazianzus*, fig. 4; eadem, *L'illustration des psautiers grecs*, II, fig. 225; Speyart van Woerden, *Sacrifice of Abraham*, fig. 15, 16; Demus, *Norman Sicily*, fig. 34, 105; Lassus, *L'illustration byzantine du Livre des Rois*, fig. 125; Thierry, *Cappadoce*, 153, fig. 52; Hadermann-Misguich, *Une longue tradition byzantin*, fig. 1; Габелнић, *Циклус Арханђела*, црт. 1, сл. 2.

¹¹³¹ Васиљак-Каракацани, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησίας*, 18-19, πίν. 9; Хиландар, сл. 66; Тодић, *Грачаница*, сл. 30; Спатаракис, *Βυζαντινές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου*, εἰκ. 9; *Der serbische Psalter, Faksimile*, fol. 134^v; Живковић, *Ресава*, IV, 17; као и необјављена представа из Беле цркве Каранске. У овој епохи примењивано је и другачије решење (cf. Lafontaine-Dosogne, *Notes d'archéologie bulgare*, 54, fig. 10-11; Panayotova-Piguet, *Karlukovo*, 177, fig. 3; Millet, *Mistra*, pl. 113₃).

¹¹³² За иконографију Лозе Јесејева cf. Milanović, *The Tree of Jesse*, 48-59, са свом значајнијом старијом литературом. Од касније објављених радова вреди издвојити: Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Св. аѳѳио-лима у Солуну*, 62-70; В. Милановић, *Сѳарозавѳјне ѳеме и Лоза Јесејева*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 219-239.

¹¹³³ Cf. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 162; Milanović, *The Tree of Jesse*, 53, н. 37.

¹¹³⁴ Cf. Тодић, *Лоза Јесејева у Манастиру Морачи*, 96, н. 17. За место ове сцене са Валаамом у оквиру других представа Лозе Јесејева cf.: Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, fig. 2-3, 8-10, 13-14, 18, 19-20, 21-22, 23, 24.

¹¹³⁵ Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, fig. 2-3, 8-10, 13-14, 17, 19-20, 21-22; Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Св. аѳѳиолима у Солуну*, 64.

Избор личности и сцена на сачуваном делу *Лозе Јесејеве* у моравичкој катедрали, као и њихова иконографија, не показује, међутим, никакве нарочите особености. Представљени ликови изабрани су првенствено на основу Христовог родословља из Матејевог јеванђеља (Мт. 1:1–17), где се помињу Авраам, Исаак, Јаков, Јесеј, Давид, Соломон и Манасија, који су насликани у Ариљу. Збор представљених личности проширен је увођењем „пророка” Еноха (Лк. 3:37), претка познатог из Лукине генеалогije, као и неколицине „праотаца ван генеалогije” – Арона, Гедеона, Самуила и Захарије. Најзад, у складу са добро познатим обичајем, на ариљској *Лози Јесејевој* присутан је и одређен број старозаветних пророка попут Данила, Језекиља, Исаије, Јоне, Захарије и Јоила (?), а уз њих се јавља двоје паганских видовњака – гатар Валаам и пророчица Сибила. Означена као „Самовила”, пророчица кажипрстом десне руке указује на представу *Рођења Сјасијељевог* изнад своје главе (сл. 12; сх. 4, бр. 8).¹¹³⁶ Сви ти прародитељи и видовњаци, окупљени на стабљикама спаситељне Лозе, својим постојањем, пророчанствима и визијама сведоче о давно наговештеној Христовој појави међу људима. Стога су готово сви и означени као пророци. У *Химни Рођењу Христовом* свети Јефрем Сирин пева управо о том испуњењу прореченог: „Овај Дан радује цареве, првосвештенике и пророке, пошто се у овај дан савршило и испуњено је све што су они казали; сада је Дјева родила Емануила у Витлејему; сада се испунила реч коју је изрекао Исаија; ... сада се испунила песма коју је Давид испевао; сада се савршила реч коју је изрекао Михеј: изишао је Пастир из Еуфрата, пашће душе жезлом својим (Мих. 5:1-4); ево засијала је звезда од Јакова, и устао је Кнез од Израиља (4. Мојс. 24:17); сада се појаснило пророчанство које је изрекао Валаам; сишла је скривена Светлост и из Његовог тела исијала је лепота Његова; Исток о којем је говорио Захарија (6:12), сада је заблистао у Витлејему; јавила се царска светлост у царском граду Еуфрату; сада се испунио благослов Јаковљев; јавило се дрво живота, које је дало смртнима наду; сад се објашњава тајанствено Соломоново слово.”¹¹³⁷ Издвојене одећом и инсигнијама, старозаветне личности на ариљској *Лози Јесејевој* представљају управо цареве, првосвештенике и пророке, као и паганске предсказатеље будућих догађаја. Када је њихова иконографија у питању, требало би указати једино на чињеницу да се ликови царева Давида и Соломона, као и првосвештеника Арона или пророка Захарије „Младог”, Исаије и Самуила изгледом, инсигнијама и атрибутима знатније разликују од представа истих личности у куполи и поткуполном простору.

Осим фигура и попрсја Христових прародитеља и пророка, међу врежама ариљске *Лозе Јесеје* биле су насликане и четири сцене. Сасвим сажете илустрације добиле су библијске приче о Валааму и Гедеону, као и *Визија пророка Језекиља*, док је од новозаветних догађаја било приказано *Рођење Христово* – најнепосредније повезано с генеалогском тематиком *Лозе*. Валаам је, у складу с описом у 22. глави Четврте књиге Мојсијеве, приказан без нимба, како јаше на магарици коју зауставља анђео Господњи. На тај начин гатар је опоменут да не куне Израиља по Валаковој жељи већ да казује само оне речи које му Бог буде дао да изговори (4. Мојс. 22:22-35).¹¹³⁸ Валаам је послушао Господњег посланика те је по Божијој вољи благословио синове Израиљеве проричући им спасење, јер „изаћи ће звијезда из Јакова” (4. Мојс. 24:17). Управо због тог благослова и пророчанства, које се према схватању црквених писаца односило на појаву Исуса Христа,¹¹³⁹ Валаамово заустављање на путу у Моавску земљу било је готово редовно сликано у оквиру представа Спаситељеве генеалогije, и то покрај праоца Јакова с Христовим ликом у звездолукој мандорли.¹¹⁴⁰ За представу *Звезде Јаковљеве* није нађено место у прилично стешњеном простору најниже зоне *Јесеје* лозе у моравичкој катедрали, па се морало одступити од правила. С друге стране, ариљска илустрација Валаамовог сусрета са анђелом иконографски се издваја једино по томе што у рукама анђела нема исуканог мача, како је то било уобичајено, и на шта упућује библијски текст, већ изгледа да он замахује некаквим кратким копљем.¹¹⁴¹

¹¹³⁶ Ово двоје видовњака јавило се већ на *Лози Јесејевој* у базилици Христовог Рођења у Витлејему. Тамо су, према сведочанству путописаца, „пророци, Валаам и Сибила, као скривени у завијуцима листова и држећи у рукама своје говоре написане на свицима, показивали прстом ка чудесном Рођењу” (cf. H. Vincent et Fr. M. Abel, O. P., *Bethléem, le sanctuaire de la Nativité*, Paris 1914, 147). О приказивању пророчице Сибиле у хришћанској уметности cf. M. Ахимасту-Потаману, *Τὸ πρόβλημα μιᾶς μορφῆς ἑλλήνων φιλοσόφου*, ΔΧΑΕ 6 (1972), 70-71; Давидовић-Радовановић, *Сибила*, 29-42, нарочито 35-36 (где се указује на чврсту идејну везу између представе Сибиле и *Рођења Христовог* у ариљској *Лози Јесејевој*); A. Wasserstein, *Byzantine Iconographical Prescriptions in a Jerusalem Manuscript*, BZ 66 (1973), 383-386; Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, 141.

¹¹³⁷ *Творения св. Ефрема*, ч. 5-я, 103.

¹¹³⁸ Иконографију ове сцене у византијској уметности разматра Габелић, *Циклус Арханђела*, 71-73.

¹¹³⁹ Бабић, *Иконографски програм живописа у иријраијама*, 119. На исти смисао тог пророчанства подсећа се и у црквеној поезији. Cf. Romanos le Mélope, *Hymnes*, t. II, 55; Mercenier, II/I, 220.

¹¹⁴⁰ Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, fig. 2-3, 8-10, 13-14, 18, 19-20, 21-22, 23, 24.

¹¹⁴¹ О великој иконографској сличности ариљске представе са илустрацијом приче о Валааму из Ватопедског октатевсима (Vatop. 602, fol. 175^r), на којој анђео, као и на илустрацијама у другим октатавасима, ипак држи мач cf. J. Lowden, *The Production of the Vatopedi Octateuch*, DOP 36 (1982), 124, fig. 22-24; Weitzmann, Bernabò, *Octa-*

Таб. 27

Таб. XXII

Таб. 28, 29

Таб. XXI

Представа Гедеона који држи лопату на гумну ■ подиже главу и десницу према небу насликана је при врху сачуваног дела ариљске *Лозе Јесејеве*. Сличну представу налазимо у *Лози Јесејевој* у Богородици Љевишкој, док се знатно развијенија сцена среће већ на Христовој генеалогии у припрати Сопоћана. Тамо се поред Гедеона види анђео Божији, а у горњем делу сцене лебди Христос Емануил приказан у попрсју.¹¹⁴² Иконографија ових представа са *Лоза Јесејевих* из Сопоћана, Ариља и Призрена наводила би на закључак да је у питању илустрација јављања анђела Гедеону под храстом у Офри, где Гедеон „врсијаше пшеницу на гумну” (Суд. 6:11-18).¹¹⁴³ У прилог таквом препознавању сцене као да говоре појава лопате у Гедеоновим рукама, мада се она не помиње изричито у библијском тексту,¹¹⁴⁴ и присуство анђела (Сопоћани), јер је с Гедеоном у каснијим епизодама на гумну разговарао сам Бог (Суд. 6:36, 39). На представи *Руна Гедеоновог* у Грачаници, међутим, приказан је овај израиљски судија како, подигавши главу ■ десницу к небу, држи лопату и стоји на гумну пред руном обележеним Богородичиним ликом, на које пада роса.¹¹⁴⁵ Готово истоветна представа *Руна среће* се и у Милутиновој припрати манастира Хиландара,¹¹⁴⁶ па је јасно да је у питању смишљено сажимање и обједињавање две епизоде библијске приче¹¹⁴⁷ – поменутог разговора с анђелом приликом вршења пшенице и силаска росе на руно остављено на гумну (Суд. 6:37-38). У неким старијим споменицима, рецимо на јужним вратима цркве Рођења Богородице у Суздаљу, та два одвојена догађаја из Књиге о Судијама иконографски су обједињена на нешто другачији начин. Гедеон је тамо приказан како у исто време разговара с анђелом и цеди руно, док сцену прати натпис који упућује на догађај под храстом у Офри.¹¹⁴⁸ Рекло би се, стога, да су и сликари *Лозе Јесејеве* у Сопоћанима, Ариљу и Богородици Љевишкој желели да Гедеоновом представом на гумну подсети управо на епизоду с руном која је илустрована у оквиру сцена Христове генеалогии из Светих апостола у Солуну, Дечана, Орвиета, Лавре или Воронеца.¹¹⁴⁹ На такав закључак посебно наводи појава попрсја Христа Емануила у Сопоћанима, ка којем Гедеон подиже руку, што је детаљ који одговара иконографији чуда с руном.¹¹⁵⁰ Подсећање на чудо са Гедеоновим руном у потпуности се уклапало у општу идејну замисао о *Лози Јесејевој*, јер је сматрано старозаветним „типом” Христовог отеловљења.¹¹⁵¹ Епизода која описује Гедеонов разговор с анђелом приликом вршења пшенице на гумну сама по себи није имала изразитијих



Слика 10. Првосвештеник Арон

teuchs, fig. 987-991. На суздаљским златним вратима арханђел, међутим, у руци носи жезло (Овчинников, *Суздаљские златные врата*, сл. 123), док у Светој Софији у Кијеву подигнутом десницом само благосиља (Logvine, *Sainte-Sophie*, fig 230).

¹¹⁴² Живковић, *Сопоћани*, 26; Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 139.

¹¹⁴³ Поводом сличне представе у Грачаници cf. Радовановић, *Руно Гедеоново*, 83.

¹¹⁴⁴ С истоветном лопатом у рукама приказиван је Христос у оквиру илустрација Беседе светог Јована Крститеља о Спаситељу који ће „очистити своје гумно и сакупиће жито своје...” (Millet, *Athos*, pl. 67₁₂; Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, црт. на стр. 140; А. Нитић, *Циклус ирройоведи св. Јована Прејиче*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, 162, сл. 2; eadem, *Циклус св. Јована Прејиче у Мајевичу и византијска традиција*, *Зотраф* 23 (1993-1994), 80, сл. 6.

¹¹⁴⁵ Радовановић, *Руно Гедеоново*, 83, сл. 30.

¹¹⁴⁶ Ibidem, сл. 29.

¹¹⁴⁷ Минијатуре у *Paris. gr. 1208*, fol. 149^v, показују како би требало да изгледа доследна илустрација библијског текста ■ два чуда с руном. Cf. Taylor, *The Prophetic Scenes*, 414, fig. 22.

¹¹⁴⁸ Габелић, *Циклус Арханђела*, 82-83, сл. 18; Овчинников, *Суздаљские златные врата*, сл. 114. И на неким другим представама чуда с руном Гедеон подиже главу ка небу, одакле капље роса, али разговара с анђелом (cf. Taylor, *The Prophetic Scenes*, 405, 414, fig. 3; idem, *A Historiated Tree of Jesse*, fig. 19, 21). Библијском опису догађаја боље су саображене илустрације у октатевсима (cf. Weitzmann, Bernabò, *Octateuchs*, fig. 1440-1442).

¹¹⁴⁹ Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, fig. 2-3, 13-14, 19-20, 21-22;

¹¹⁵⁰ Cf. Ibidem, fig. 9-10, 19; Радовановић, *Руно Гедеоново*, 83, сл. 29. Епизоду с руном (Суд. 6, 36-40) у ариљској представи препознаје и Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 105-106.

¹¹⁵¹ Ștefănescu, *L'illustration des liturgies*, II, 458; Радовановић, *Руно Гедеоново*, 85-86; Бабић, *Иконографски програм живописа у припрати*, 123.

типолошких вредности и стицала их је тек као део приче о руну. Као и када је реч о *Сусрећу Валаама с анђелом*, приказана је епизода која претходи догађају с наглашеном симболиком Отеловљења.

Визија пророка Језекиља насликана је на левој страни ариљске *Лозе Јесејеве*, што углавном одговара њеном месту у другим представама Христовог родословља.¹¹⁵² Због суженог простора она је, ипак, помере-на навише, ближе врху композиције. Као најстарији сачувани пример приказивања *Језекиљеве визије* у оквиру *Лозе*, представу из Ариља одликују извесне необичности у односу на познија решења. Најпре се уочава да је пророк насликан десно, ближе средишту *Лозе Јесејеве*, а Бог који му се указао добио је место на левој страни. У каснијим споменицима њихов распоред био је обрнут. Примећује се затим да Језекиљ показује руком на представу свог виђења, но не гледа ка њој, већ је благо окренут на супротну страну и пружа свитак с текстом пророчанства. Посебну пажњу привлачи сама визија представљена у облику елипсасте, пурпурне мандорле. Њено блештање дочарано је светлосивим, концентрично постављеним линијама. Мандорлу не окружују крилата створења, присутна на познијим примерима, који нешто доследније прате текст Језекиљевог пророштва (Јез. 1:4-28).¹¹⁵³ У самој мандорли насликана је стојећа фигура Христа мрких власи, одевеног у беле хаљине, какве обично носи на представама *Преображења*. Чињеница да Христос стоји није у сагласности са речима пророка Језекиља. Пророк јасно вели да је на небу видео престо од сафира, и да „на пријестолу бијаше по обличју као човјек” (Јез. 1:26). Касније представе *Визије пророка Језекиља* насликане у *Лози Јесејевој* показују обично попрсје Старца Данима у кружној мандорли.¹¹⁵⁴ Помену-та одступања од текста пророштва и разлике у односу на све млађе примере *Визије* наводе на закључак да ариљску представу не би требало разумети као плод неке раније традиције у приказивању ове епизоде, преузете са сада уништених или оштећених *Лоза Јесејевих*, већ као сасвим особено и јединствено решење.

У веома сажетом виду описан је на ариљској *Лози Јесејевој* и један од најзначајнијих новозаветних догађаја – *Рођење Христово*.¹¹⁵⁵ Уобичајени део сцене сведен је на простор витлејемске пећине у којој су место добили Богородица и малени Христос у јаслама, док су представе вола и магарца изостављене. У питању је сасвим сигурно обична непажња сликара који је пропустио и то да малом Христу наслика нимб. Недостатак простора довео је до знатније измене положаја Богородичине постеље у односу на њен положај у композицији *Рођења Христовог* у олтару. Постеља је на *Лози* готово усправљена, па се Мајка Божија нашла у седећем положају, с рукама спуштеним на колена и погледом усмереним ка детету осећеном зраком из сегмента неба. С десне стране њима прилази арханђел Михаил на пропетом белом коњу, одевен у пурпурни дивитисион с лоросом. Десном руком он указује на новорођенче и његову мајку. У оквиру *Лозе Јесејеве* представа арханђела коњаника је, по свему судећи, први пут нашла место у Сопоћанима,¹¹⁵⁶ а не, како се обично истиче, у Ариљу.¹¹⁵⁷ Наиме, при врху сачуваног дела сопоћанске *Лозе*, десно од њеног средишта, на месту где се обично у *Лозама Јесејевим* слика *Рођење Христово*, сачувао се фрагмент с ногама коња на којем је готово сигурно јахао арханђел Михаил. Овај иконографски детаљ сусреће се и на познијим представама Христове генеалогije.¹¹⁵⁸ Изнад сцене *Рођења* приказане у оквиру ариљске *Лозе Јесејеве* повија се врежа са чашицом из које провирује попрсје старијег пророка са развијеним свитком, пруженим у правцу витлејемске пећине. Остаци сигнатуре дозвољавају да се у овом лику препозна пророк Исаија. Такво препознавање с мање убедљивости потврђује изглед пророка, насликаног с готово сасвим седом брадом и дугом тамнијом косом,¹¹⁵⁹ него место његовог попрсја у непосредној близини представе *Рођења*. Слављен као пророк Отеловљења Господњег, Исаија је доста често прикази-

¹¹⁵² Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Светим ајосиолима у Солуну*, 66; Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, 92, 108; Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, fig. 19.

¹¹⁵³ Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Св. ајосиолима у Солуну*, 66; Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, 108, Т. X, 1, 3.

¹¹⁵⁴ У Лаври је мандорла трапезоидна, а Христос је као и у Ариљу приказан „у својим годинама”. Cf. Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, Т. X, 3; Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, fig. 19.

¹¹⁵⁵ Сцена *Рођења Христовог* приказивана је редовно у оквиру комплексног типа *Лозе Јесејеве* (cf. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, fig. 13-14, 15, 16, 19-20, 21-22, 23, 24; Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Св. ајосиолима у Солуну*, 68; Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, 92, 109). Као и у Ариљу, *Рођење* је на свим познатим примерима *Лозе Јесејеве* сликано у средишњем делу композиције, на њеној десној страни.

¹¹⁵⁶ Живковић, *Сопоћани*, 26.

¹¹⁵⁷ Garidis, *L'ange à cheval*, 34; Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Св. ајосиолима у Солуну*, 67.

¹¹⁵⁸ На *Лозама Јесејевим* у Светим апостолима у Солуну, Лаври, Воронецу или Молдовици арханђел на коњу сликан је тачно изнад сцене *Рођења Христовог*. Cf. Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Св. ајосиолима у Солуну*, 67-68; Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, fig. 19-20, 21-22, 24. О пореклу и значењу коњаничке представе арханђела Михаила у вези са представама *Рођења Христовог* cf. Garidis, *L'ange à cheval*, 23-59, нарочито 34-42; С. Габелић, *Црвени коњанички лик арханђела Михаила у Леснову*, Зограф 8 (1977), 55-58, нарочито 58 н. 30.

¹¹⁵⁹ Пророк Исаија обично је сликан с потпуно седом косом и брадом. Треба, ипак, приметити да је коса пророка Исаије у ариљској *Лози* некада била сасвим проседа, као и брада, али да се већи део светлосивих линија власи, извучених секо-техником, временом изгубио.

ван крај сцене *Христовог Рођења* или крај других представа идејно повезаних с Оваплоћењем,¹¹⁶⁰ што препоручује и *Ерминија* Дионисија из Фурне.¹¹⁶¹

ПОЈЕДИНАЧНЕ ПРЕДСТАВЕ

На зидовима храма Светога Ахилија у Ариљу сачувало се преко стотину четрдесет засебних представа Христа, Богородице, арханђела и светитеља, односно историјских портрета приказаних у виду стојећих фигура, полуфигура или попрсја.¹¹⁶² Подробније описивање и разматрање иконографије сваког од тих многобројних ликова не би довело до резултата важних за разумевање особености ариљског сликарског ансамбла. У питању су углавном сасвим уобичајене представе Спаситеља, његове Мајке, анђела, јеванђелиста, апостола, пророка, светих монаха, архијереја, светих владара, лекара и многих мученика, које се иконографијом ни у једном битнијем детаљу не издвајају од решења вековима примењиваних широм византијског културног простора.¹¹⁶³ Ипак, неки старозаветни ликови, затим неколико представа хришћанских светитеља, као и српски историјски портрети, истичу се иконографским одликама. Они могу да нам помогну у одређивању места ариљског живописа у историји византијске и српске монументалне уметности. Стога тим представама ваља посветити нешто више пажње и подробније их проучити.

Ликови старозаветних првосвештеника

У горњој зони тамбура куполе ариљске цркве насликана су, како смо током разматрања програма овог дела храма већ истицали, шесторица старозаветних праведника у првосвештеничкој одећи.¹¹⁶⁴ По карактеристичним атрибутима лако је препознати на источном делу тамбура ликове Арона, који држи стамнос за ману и палицу, и Мојсија с таблицама закона у рукама.¹¹⁶⁵ На јужној страни куполе приказан је Мелхиседек како носи посуду с хлебовима, а на северној Самуило с рогом којим је помазао царева Саула и Давида.¹¹⁶⁶ Крај западног прозора насликана су још двојица првосвештеника. Онај на јужној страни могао би бити отац Јована Крститеља – Захарија – јер држи свитак с текстом којим се прославља Крштење, док је у другоме, који у рукама носи кадионицу и дарохранилницу, могуће препознати Ора.¹¹⁶⁷ Побројане ариљске представе иконографијом, бројем и местом у програму припадају ширем развојном току који је крајем XIII века довео до значајнијих промена у приказивању старозаветних ликова одевених у орнат библијских архијереја.¹¹⁶⁸

Уочава се, најпре, да су пред освит XIV века у једном броју православних храмова ликови старозаветних првосвештеника добили знатно већи значај од оног који су имали у старијој уметности.¹¹⁶⁹ Постојала је тежња да се прикаже развијен и чврсто повезан низ представа сачињен понекад чак од шест чланова.¹¹⁷⁰ Такав низ се уклапа у знатно шире програмске целине и њима почиње да доминира. Развијање низова првосвештеничких представа остваривано је увођењем извесног броја нових личности које дотада нису приказиване у архијерејској одећи. Према библијским текстовима, те личности су имале само посредан додир са свештеничким позивом. У православној литургијској пракси неке од њих, попут Ора на пример, биле су ипак истицане као богослужитељи равни Арону.¹¹⁷¹ Заправо, литургијски текстови и

¹¹⁶⁰ Дионисопулос, *Лоза Јесејева у Св. аџосџолима у Солуну*, 68; Томић, *Лоза Јесејева у манастиру Морачи*, 109. Сотириу, *Εἰκόνας*, I, εἰκ. 163; II, р. 143 (пророк Исаија окренут у молитви према Богородици са Христом, XIII век).

¹¹⁶¹ *The „Painter's Manual”*, 29, 31.

¹¹⁶² У тај број су укључени и ликови архијереја из *Литургијске службе оца цркве*.

¹¹⁶³ На извесна мања и углавном уобичајена варирања иконографије пророка у Ариљу указала је Поповић, *The Prophets*, 126-129, 134-136.

¹¹⁶⁴ О орнату који је у византијској уметности обележавао старозаветне првосвештенике cf. H. Graeven, *Die Madonna zwischen Zacharias und Johannes*, BZ 10 (Leipzig 1901), 2-5; E. Revel-Neher, *Problèmes d'iconographie judéo-chrétienne: le thème de la coiffure du Cohen Gadol*

dans l'art byzantin, Journal of Jewish Art 1 (Jerusalem 1974), 50-65; K. Weitzmann, H. L. Kessler, *The Frescoes of Dura Synagogue and Christian Art*, Washington 1990, 59-61; Revel-Neher, *The Image of the Jew*, 58-72.

¹¹⁶⁵ Lj. Popović, *Some New Observations*, 39-40.

¹¹⁶⁶ Војводић, *Прилог*, 92, сл. 1.

¹¹⁶⁷ Idem, *О ликовима првосвештеника*, 124-125.

¹¹⁶⁸ Ibidem, 126-131.

¹¹⁶⁹ Осим Ариља, у питању су Богородица Перивлепта у Охрид, Свети Никола у Прилепу и Протатон на Светој Гори. Cf. ibidem, 124-125.

¹¹⁷⁰ У старијој уметности никада није било обједињено више од четири лика старозаветних првосвештеника. Cf. ibidem, 121-123, 126.

¹¹⁷¹ Ibidem, 126.



Слика 11. Пророк Самуило

византијском зидном сликарству појављује у исто време кад и развијена представа скиније у којој Мојсије првосвештеник служи с Ароном.¹¹⁷⁷ Као најстарији познати примери те појаве у програмима православних храмова издвојени су они из Богородице Перивлепте у Охриду и из Протатона на Светој Гори. Развијена слика шатора сведочанства, међутим, није утицала само на нову иконографију Мојсијевог lika, већ је, по свему судећи, као идејни модел била присутна и при уобличавању низова првосвештеничких представа. О томе сведочи околност да су Мојсије и Арон од краја XIII века редовно приказивани у пару и да су увек посебно истицани у оквиру првосвештеничких низова.¹¹⁷⁸ Када је у питању ово парно представљање Мојсија и Арона, не би ваљало губити из вида ни то да су њих двојица били браћа и веома блиски сарадници у многим пословима који су се тицали добробити изабраног народа.

Пораст броја значаја представа старозаветних свештеноначелника у сликаним програмима за последицу је имао и неке друге, такође занимљиве промене у иконографији тих ликова. Првосвештеничким представама сликари почињу да посвећују више пажње и показују тежњу да, избегавајући једноличност, унутар проширених низова успоставе што бољу диференцијацију. Од краја XIII века старозаветни првосвештеници готово су редовно сликани с карактеристичним личним атрибутима у рукама (стамнос и палица Аронови, таблице Мојсијеве, рог Самуилов, посуда с хлебовима Мелхиседекова, итд.),¹¹⁷⁹ што у

списи хришћанских писаца одувек су пресудно утицали на уобличавање култа светитеља приказиваних у византијској уметности у улози старозаветних првосвештеника. Захваљујући тим текстовима и обичан јудејски свештеник Захарија или, пак, судија Самуило слављени су код хришћана као архијереји, а то је морало утицати и на њихову иконографију.¹¹⁷² Нарочит значај има чињеница да се крајем XIII века у византијском зидном сликарству међу ликове првосвештеника уводи, и у првосвештеничкој одећи први пут слика, један тако важан пророк какав је био Мојсије. Мада је Мојсијева веза са свештеничким позивом, као када је реч о Ору или Самуилу, била истицана током црквених служби, па и на самој литургији,¹¹⁷³ Мојсије је у старијој монументалној уметности без изузетка приказиван крај других пророка, одевен у хитон и химатион, најчешће голобрад и са свитком у рукама.¹¹⁷⁴ Томе је могло допринети неколико чинилаца. Поред околности да се у Петокњижју у више наврата изричито наводи како је Мојсију од Бога било наложено да свештеничко рухо припреми само за Арона и његове синове,¹¹⁷⁵ значајног утицаја свакако је имала и дуга иконографска традиција приказивања Мојсија у одећи просвећених људи антике. Ту традицију пророков изузетни светитељски углед учинио је освешталом кроз векове. У хитону и химатиону Мојсије је стога редовно приказиван не само у старијем монументалном сликарству већ и на византијским иконама и у илустрованим рукописима.¹¹⁷⁶

За наше разматрање важно је поменути да се нова, архијерејска иконографија Мојсијевих засебних ликова у

¹¹⁷² Ibidem, 126-127, н. 24, 25.

¹¹⁷³ Ibidem, 127, н. 26.

¹¹⁷⁴ Ibidem, 127-128. Ту су изнети аргументи који говоре против препознавања Мојсија у једном од свештеника приказиваних крај ковчега завета у старим рукописима Топографије Козме Индикоплова и у октатевсима, а за шта се потпуно неосновано залаже Елизабет Ревел-Нехер (cf. Revel-Neher, *The Image of the Jew*, 62-64).

¹¹⁷⁵ 2. Мојс. 28:1-43, 29:4-9, 21, 29-30, 39:1-31, 41, 40:13-15; 3. Мојс. 8:6-9, 13, 30.

¹¹⁷⁶ Војводић, *О ликовима првосвештеника*, 128-129.

¹¹⁷⁷ О представама шатора сведочанства у византијском монументалном сликарству cf. Глигоријевић-Максимовић, *Скинија*, 319-334.

¹¹⁷⁸ Cf. Војводић, *О ликовима првосвештеника*, 130.

¹¹⁷⁹ За атрибуте које одређени првосвештеници приказани у позновизантијској и поствизантијској уметности држе у рукама cf. *The „Painter's Manual”*, 27-28.

старијој уметности није био случај. У византијском монументалном сликарству ранијег периода првосвештеници су, осим у доста ретким примерима,¹¹⁸⁰ приказивани само са општим богослужитељским атрибутима – пиксидом и кадионицом – или са пророчким свитком у рукама.¹¹⁸¹ Нарочито је у том погледу илустративан пример пророка Самуила. На минијатурама у древним псалтирима он у рукама држи свежањ молитвених свитака, док на представама у зидном сликарству, рецимо у Светој Софији у Охриду, Студеници и Манастиру (Мориово), попут осталих библијских првосвештеника, носи дарохранилницу и кадионицу.¹¹⁸² Дешавало се, такође, да Самуило буде приказан без икаквог атрибута у рукама, као на једној синајској икони из комнинског периода,¹¹⁸³ или чак да на себи уопште нема првосвештеничко рухо, већ хитон и химатион. Тако одевен, поменути пророк јавља се, рецимо у катедрали у Монреалеу и на окову охридске иконе Богородице из Благовести, насталом почетком XIII столећа.¹¹⁸⁴ Но, од краја XIII века иконографија пророка Самуила се устаљује, па је он готово без изузетка приказиван у првосвештеничкој одећи, с рогом помазања у рукама. Такви особени атрибути, већ у последњој деценији XIII века уобичајени за представе библијских архијереја, требало је да подсети на она дела или догађаје који су, као најзначајнији, определили повезаност Арона, Мојсија, Мелхиседека, Самуила и Захарије са свештеничким позивом, то јест са службом у скинији или храму. Сасвим је сигурно да у Ариљу, као и у неким другим савременим споменицима, поменути атрибути нису били носиоци маријанске симболике, како ће то, с друге стране, често бити случај у уметности зреле ренесансе Палеолога. О томе недвосмислено сведочи, најпре, одсуство Богородичиних ликова на предметима у рукама старозаветних архијереја у Сопоћанима, Светом Петру и Павлу у Расу, Ариљу, Светом Николи у Прилепу или у Протатону.¹¹⁸⁵ У том смислу веома је речит и избор личности унутар првосвештеничких збора у поменутим црквама, са истакнутим присуством Мелхиседека, Самуила и Ора који ни због својих дела, ни због пророчанстава, па ни због атрибута, нису у византијском богословљу и уметности довођени у непосредну везу са Богородицом.¹¹⁸⁶ На крају, ваља упозорити и на христолошки снажно интониран програмски контекст којем припадају ови ликови у побројаним споменицима, укључујући ту, наравно, и Перивлепту Охридску.¹¹⁸⁷ Крајем XIII века јављају се извесне новине и у изгледу старозаветног првосвештеничког орната. Као украс плаштева библијских архијереја тада почиње да се уводи иконографска епиграфика. Нажалост, сада се не може поузданије утврдити колико је та појава била раширена већ током последњих година XIII века, пошто сви споменици важни за њено тумачење нису прецизно датовани. Украсна слова нејасног значења и смисла на плаштевима имају у Протатону Арон и Мојсије, а у охридској Перивлепти Захарија, приказан у неколико сцена из Богородичиног житија.¹¹⁸⁸ Необичним словима искићене огртаче, који ће постати уобичајено обележје првосвештеничких одежди већ почетком XIV века, у Ариљу или Светом Николи у Прилепу још увек не носи ниједан од старозаветних архијереја.

¹¹⁸⁰ О овим изузецима cf. Војводић, *О ликовима првосвештеника*, 130 н. 39.

¹¹⁸¹ Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Таб. 26; Миљковић-Пепек, *Материјали III*, 18, 21; Millet, *Daphni*, fig. 47, 53, 55; Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески*, рис. 189, 190; S. Sinos, *Die Klosterkirche der Kosmosoteira in Bera (Vira)*, München 1985, 199, Taf. 13, Abb. 131, 134; Кашанин и други, *Синугеница*, сл. 107; М. Благојевић, *Србија у доба Немањина*, Београд 1989, сл. на стр. 47; Живковић, *Милешева*, 8-9; Коцо, Миљковић-Пепек, *Манастир*, сл. 86, Таб. XXVI; Пелеканидис, *Καστοριά*, πιν. 90 α; Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, pl. 14, fig. 1, pl. 137; Сотирју, *Εἰκόνας*, I, εἰκ. 54, 56, 157, 162, 170.

¹¹⁸² Cf. претходну напомену.

¹¹⁸³ Сотирју, *Εἰκόνας*, I, εἰκ. 157.

¹¹⁸⁴ Demus, *Norman Sicily*, 114, pl. 59, 61; Grabar, *Les revêtements*, 36, fig. 27-29. Понекад је и сам првосвештеник Арон могао бити представљен у хитону и химатиону, без икаквих свештеничких атрибута (cf. Сычев, Мясоєдов, *Фрески Синаса-Нередицы*, Таб. XI-2; Орландос, *Ἡ Παρθρηήτισσα*, πιν. 10, 19, etc).

¹¹⁸⁵ Обичај да се Богородичини ликови приказују на предметима што-симболизују Богомајку није био непознат крајем XIII века, али се јавља само у оквиру старозаветних сцена које су, осим христолошких, носиле и јасна теотоколошка значења, као што су *Шатвор сведочанства* или *Зашворена враћа* (Арон и његови синови пред олтаром). Cf. Глигоријевић-Максимовић, *Скинија*, 329, сл. 4; *St. Mary Pammakaristos*, 107, fig. 108-110.

¹¹⁸⁶ Cf. Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 77, 138-139; В. Милановић, „Пророци су те навестили” у *Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 409-423.

¹¹⁸⁷ Cf. Popović, *The Old Testament High Priests*, 91; Војводић, *О ликовима првосвештеника*, 131-149. Тумачења ликове старозаветних првосвештеника у Светом Николи у Прилепу, Петрула Костовска ипак заступа мишљење да су они, захваљујући својим атрибутима, били носиоци и теотоколошке симболике (Костовска, *Св. Никола во Варош*, 58-59). За слично мишљење, када је у питању само Ариље cf. Папамасторакис, *Ὁ διάκονος τοῦ τρούλου*, 108, 245, 334.

¹¹⁸⁸ Millet, *Athos*, pl. 8₁₃₋₄; Л. Павловић, *Иконографска епиграфика код пророка*, ЗЛУ 20 /1984/, сл. 1-3.

Свети ратници у одећи касноантичких дворјана

У задужбинама српских владара и њихових сродника осликаваним током XIII века, попут Студенице, Милешеве, студеничке Никољаче, Богородице Бистричке, Сопоћана (наос, капела Светог Симеона) и Ариља, ликови светих ратника истичу се не само бројем и местом у програму већ и прилично неуобичајеном иконографијом.¹¹⁸⁹ Уместо у класичној ратничкој опреми с панцирима, штитницима и шлемовима, свети Ђорђе, Димитрије, двојица Теодора, Прокопије или Меркурије приказивани су у древној племићкој одећи, заогрнути хламидом. Тек понеки дискретно показан детаљ ратничке опреме или комад оружја наводио је на закључак да су у питању светитељи војници. Наравно, описана иконографија светих ратника није била непозната у византијској уметности. Својим пореклом она се везује за предиконокластичку епоху, када је пуну популарност доживљавао иконографски тип светитеља војника приказаних у одећи високих дворских достојанственика, с мученичким крстом у рукама.¹¹⁹⁰ Оваква иконографија светих ратника није била потпуно заборављена ни у постиконокластичком периоду, када се древни тип модификује увођењем пробраних војничких атрибута,¹¹⁹¹ али се никако не би могла убројати у шире распрострањене појаве током средњовизантијског и позновизантијског периода. За владавине династија Македонаца и Комнина, као и у обновљеном царству првих Палеолога, ликови светих ратника у одећи племића били су готово сасвим потиснути. У то време на делима византијске уметности преовлађују као далеко популарније представе светитеља војника оклопљених панцирима, с штитовима и различитим оружјем у рукама.¹¹⁹²

Под пуном ратничком опремом, а у складу са поменутих византијским обичајем, свети ратници су приказивани и у неким српским храмовима из XIII века. У питању су испосница Светог Петра Коришког изнад села Корише код Призрена, Свети Петар у Богдашићу крај Тивта и католикон манастира Градца.¹¹⁹³ Важно је приметити да два од наведених споменика нису била владарске задужбине, док је трећи настао као ктиторско дело једне вероватно бивше српске краљице, а не самог владара. У пуној војној опреми био је приказан и један свети ратник на зиду јужне куле западног улаза у Студеницу.¹¹⁹⁴ Примена необичне иконографије светих ратника, дакле, не спада у појаве које су обележиле српско сликарство XIII века у целини, већ је мање-више доследно и, без икакве сумње, смишљено негована у храмовима представника светородне династије Немањића – великих жупана, принчева и краљева. Колики је значај за српске владарске и највише представнике династије имао култ светих ратника не треба посебно истицати.¹¹⁹⁵ Јасно је, стога, да је нарочита брига о представама ових светитеља у задужбинама Стефана Првовенчаног, затим његових синова Владислава и Уроша I, као и унука Драгутина, имала значајно религијско и идеолошко утемељење. Ипак, прави разлози који су довели до везивања Немањића за иконографски тип светог ратника племића, односно ратника мученика, за сада нису довољно препознатљиви. Кључну улогу при његовом избору и промовисању могао је имати, као и у многим другим случајевима, углед Студенице, чији живопис чува најстарије сведочанство о примени тог иконографског типа у Србији.

¹¹⁸⁹ Cf. Николић, *Конзерваторски запис*, 42-48, 74-78; Кашанин и други, *Студеница*, 154, 179, сл. 107; Радојчић, *Милешева*, 19-20; Живковић, *Милешева*, 19, 22-23, 28; Ј. Илић, *Црква Богородице у Бистрици – Вољавица*, ЗЛУ 6 (1970), 208, црт. 3, сл. 9; Millet, *Frolow, La peinture*, II, pl. 37, 3, 40, 1-2; Живковић, *Сопоћани*, 13, 21-22, 33; Hamman-MacLean, *Hallensleben, Monumentalmalerei*, pl. 19, fig. 145; Живковић, *Ариље*, 20, 34.

¹¹⁹⁰ О развоју иконографије светих ратника у уметности хришћанског Истока cf. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 568-600.

¹¹⁹¹ Ibidem, 603, л. 282. За још неколико примера приказивања светих ратника у одећи ранохришћанских дворских достојанственика у позновизантијској уметности cf. В. Димовъ, *Разкопките на Трајезица во Търново*, Извѣстия на Българското археологическо дружество 5 (София 1915), 143 обр. 101-102; A. S. Joannou, *Byzantine Frescoes of Euboea, I, Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Athens 1959, fig. 54-55; *The Kariye Djami*, vol. 2, fig. 304 [165], 305 [166]; N. Nikonanos, *The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki*, Thessaloniki 1986, pl. 23, etc.

¹¹⁹² Марковић, *О иконографији светих ратника*, 585-599, 603-604.

¹¹⁹³ Р. Љубинковић, *Испосница Петра Коришког. Историја и живопис*, Старинар 7/8 (Београд 1958), 102-103, сл. 12-14; В. Ј. Ђурић, *Најстарији живопис испоснице јуситиножићела Петра Коришког*, ЗРВИ 5 (1958), 174-175, сл. 2-4; idem, *Црква Св. Петра у Богдашићу*, 28, сл. 4, 10; Бошковић, *Ненадовић, Градац*, 8.

¹¹⁹⁴ Да овде није била у питању представа „арханђела с лоросом и крилима”, како је сматрао В. Ј. Ђурић (*Пореток на калцији Студенице*, in: *Зборник Светозара Радојчића*, Београд 1969, 106), већ светитеља у ратничкој опреми, уверавају нас јасни трагови панцира, као и чињеница да представљена фигура своју леву руку наслања на штит. Копија Часлава Цолића, из Галерије фресака у Београду, начињена непосредно по открићу сликарства у студеничкој кули, показује такође да мрка повијена линија видљива десно од разматране фигуре, није припадала ивици крила него бордури војничког плашта. Cf. et Б. Миљковић, *Сликариство западног улаза у манастир Студеницу из 1208/9. године*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Београд-Крушевац 2002, 185.

¹¹⁹⁵ О поштованости светих ратника у српској дворској средини cf. Марковић, *О иконографији светих ратника*, 600-602.

Изворни тип „немањићке” представе светих ратника одевених у хламиде и с мученичким крстом у рукама, познат из Студенице, готово је у потпуности био поновљен у Милешеву, студеничкој Никољачи, Богородици Бистричкој и вероватно Жичи. У овом последњем споменику, по свему судећи, услед преношења садржаја првобитног живописа на нови слој фресака у јужном параклису, насликано је почетком XIV века неколико светих ратника према студеничком моделу.¹¹⁹⁶ Једино су у Милешеву свети Димитрије, Георгије, Прокопије и двојица Теодора били издвојени од осталих светих ратника и мученика кожним панцирима са штитницима за рамена, видљивим испод плашта с тавлионом.¹¹⁹⁷ Следећу фазу развоја иконографије светих ратника у задужбинама Немањића показују Сопоћани. И у маузолеју краља Уроша I светитељи слављени као војници одевени су у богато украшене племићке хаљине и плаштеве с тавлионима. У рукама више не носе мученичке крстове већ држе копља, мачеве и штитове, а тунике су им понекад опасане и војничким појасевима. Све то показује да су под утицајем савремених византијских обичаја у древни иконографски тип светих ратника, познат из Студенице, временом уношене одређене измене. Својом иконографијом сопоћански свети Георгије и Димитрије или свети Евстатије Плакида (наос) јасно су навестили појаву новог вида представе светих ратника, широко присутну већ у наосу Богдашића и Градца, а потпуно прихваћену у задужбинама краља Милутина из првих деценија XIV века.

Стара традиција укоренења у српској средини ипак се јавила у пуном сјају још једном, и то при самом крају века на чијем је почетку успостављена. Највероватније по жељи самог краља Драгутина, у северној ариљској певници насликано је неколико најзначајнијих светих ратника у богато украшеним хаљинама преко којих су пребачени плаштови с тавлионима, опшивени скупоценим тракама и стегнути кружним фибулама. У десној руци сваког од светих ратника из Ариља насликан је мученички крст, као у Студеници, Милешеву, студеничкој Никољачи и Богородици Бистричкој, док им се у левој руци налази оружје – мач или копље – као у Сопоћанима. Опредељујући се за овакав вид ратничких представа, ктитор моравичке катедрале и његови повереници јасно су показали оданост особеним обичајима негованим у рашким задужбинама ранијих српских владара. У питању свакако нису били необавештеност и недостатак интереса за укључивање у савремене уметничке и идејне токове, подстицане из византијских метропола. О томе сведочи чињеница да су нова, у српској средини све присутнија схватања о представама светитеља војника оставила несумњив траг и у Ариљу. Пуну ратничку опрему – панцир на грудима, штит на леђима и копље у рукама – у моравичкој саборној цркви носи свети Евстатије Плакида, али је насликан у попрсју и потиснут у хијерархијски мање значајан простор припрате. Овде се запажа извесна сличност са решењем насталим 1208/1209. у Студеници, где су у наосу свети ратници сликани у одећи дворјана, а на улазној капији у панциру с копљем и штитом у рукама. На важност и посебна значења представа светих ратника одевених у племићку одећу подсећа, мада сасвим ретко, и сликарство у неким познијим задужбинама српских владара. Тако је у Старом Нагоричину патрон храма свети Ђорђе насликан два пута, као и остали свети ратници, у пуној војничкој опреми. На ктиторској композицији, међутим, на којој краљу Милутину предаје победоносни мач, приказан је у туници и богато украшеној хламиди, закопчаној фибулом, са венцем на глави.¹¹⁹⁸

Неколико запажања о иконографији осталих светитеља

У складу са устаљеним и особеним српским традицијама у Ариљу су насликане и две представе светог Стефана Првомученика. Један од ликова првог страдалника за хришћанску веру добио је место у непосредној близини олтарске преграде, што је било уобичајено за српске владарске задужбине XIII века, док се други нашао у лунети пролаза који води из главног дела олтарског простора у ђаконикон, запра-

¹¹⁹⁶ Кашанин, Бошковић, Мијовић, Жича, сл. на стр. 37, 172, 175, 180. Иконографија светих ратника насликаних у самом наосу Жиче прилагођена је, међутим, схватањима која су у српској средини владала у време обнове жичког живописа 1309-1316. године.

¹¹⁹⁷ Марковић, *О иконографији светих ратника*, 603, н. 278.

¹¹⁹⁸ Тодић, *Свијеро Нагоричино*, црт. 21. Поменимо да је с племићким плаштом на рамену, а с мачем и крстом у рукама, свети Ди-

митрије насликан крај олтарске преграде у гробљанској цркви Светих апостола крај Хиландара, док се наспрам њега некада морао налазити лик светог Ђорђа. Према резултатима најновијег разматрања стилских одлика фресака, ова хиландарска црква осликана је у време краља Стефана Дечанског. Cf. Djurić, *La peinture de Chilandar*, 59, sch. B; Ђорђевић, *Зидно сликарство 1322-1430/1*, 245.

во у параклис посвећен Првомученику. На обе представе свети Стефан носи одору античких учитеља – хитон и химатион – десном руком благосиља, а у левој држи свитак. Својим пореклом таква Првомученикова иконографија везује се за уметност ранохришћанског доба и преовладала је до почетка VIII века.¹¹⁹⁹ У каснијим временима, када је свети Стефан, као и остали свети ђакони, углавном представљан у савременом ђаконском орнату, она је потиснута да би се одржала првенствено у уметности Цариграда. Приказан у античком руху, свети Стефан у средњовизантијској уметности постаје препознатљив као савременик, ученик и сарадник првих хришћанских учитеља, као пророк и први мученик за хришћанску веру.¹²⁰⁰ С обзиром на то да је „апостолска” иконографија Првомученикових представа оставила доста бледе трагове у споменицима византијског света изван Константинопоља,¹²⁰¹ јасно је да за њену појаву почетком XIII века и велику популарност у српској средини, све до краја XIV столећа, ваља захвалити посебним настојањима и бризи српских ктитора.¹²⁰² У храмовима Србије један древни иконографски образац доживљава тако праву ренесансу у позновизантијском периоду. То је лако објаснити ако се зна да је свети Стефан сматран заштитником српске средњовековне државе и владара, да је његов култ у српским земљама био веома развијен и да су, сходно томе, ктитори и сликари обраћали посебну пажњу на његове представе.¹²⁰³ Изузетне заслуге за ширење поштованости светог Стефана у Србији припадале су члановима династије Немањића. Као владари, односно владарски сродници, они су били посебно везани за светитељев култ и у својим задужбинама најнепосредније васпостављали и неговали особиту традицију у приказивању Првомученика.¹²⁰⁴ О нарочитом значају култа „**свѣго прѣвом(оу)ч(е)-н(и)ка и ар(ъ)хидиак(о)на Х(ри)с(то)ва Стефана**” у српској средини крајем XIII века, управо у време када настају ариљске фреске, сведочи и један у досадашњим расправама о овом питању неискоришћени извор. У питању је литургијски свитак из Хиландара, настао вероватно у Милешеви (Хил. 16/V). На том свитку свети Стефан је поменут три пута у различитим молитвама међу светитељима нарочито поштованим у средњовековној Србији (свети Јован Крститељ, свети Сава Српски, итд.), а на крају богослужбених састана у којима се на неколико места Бог призива да спасе и помогне тадашњег српског владара, краља Стефана Уроша II.¹²⁰⁵ Не чуди, стога, што се и краљ Драгутин постарао да у цркви Светог Ахилија лик светог Стефана истакне посебним местом у програму и нарочитом иконографијом. Због нејасне династичке ситуације и настојања да своје старијем сину обезбеди наследство српског трона, он је, изгледа, имао и посебних разлога за исказивање нарочитог поштовања према Првомученику. У питању није био само светитељ чије је име добио на крунисању и под чијом заштитом је владао, попут ранијих српских краљева. Свети Стефан је, тако се веровало, посредовао пред Христом и при наслеђивању власти у Србији.¹²⁰⁶ Посветивши светом Стефану проскомидију и истакавши његове „апостолске” ликове у програму живописа, краљ Драгутин је показао да је једна од стожерних немањићких традиција била снажно присутна на „сремском” двору и да су државничке и династичке амбиције „сремског краља” биле и те како живе крајем XIII века.¹²⁰⁷

Култ заштитника ариљског храма, светог Ахилија Лариског, величају чак четири представе истакнуте на зидовима моравичке катедрале, а распоређене у свим кључним просторима цркве, од олтарске апсиде, преко наоса и припрате, до лунете на западној фасади (схема 1, бр. 68, 45, 127, 137). Ти светитељеви ликови обележени су готово истоветним физиономијама. У питању је постарији архијереј сасвим седе кратке косе, с плитким залисцима изнад чела и широком белом брадом растављеном у два зашиљена прамена.¹²⁰⁸ Разумљиво је да се ставом, гестовима и орнатом издваја представа светог Ахилија укључена у *Службу оша-*

Таб. 21,
XXVIII

¹¹⁹⁹ Cf. Војводић, *Иконографија и култи св. Спифана*, 537-541 (са старијом литературом).

¹²⁰⁰ Ibidem, 541-543.

¹²⁰¹ Ibidem, 543. Прилично ретким „провинцијским” примерима побројаним у цитираном раду можемо придружити и оне из цркве Светог Николе у месту Ердемли (XI век) у Кападокији (Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 274) и цркве Светог Николе у Мелнику (Мавродинова, *Мелник*, сл. 16 – источни зид протезиса, погрешно јужно од конхе; натпис крај ове представе види се на старој фотографији из Народног музеја у Београду).

¹²⁰² Војводић, *Иконографија и култи св. Спифана*, 544-563.

¹²⁰³ Ibidem, 549-563.

¹²⁰⁴ Ibidem, 544-549.

¹²⁰⁵ Cf. *Свѣтъкъ на ѡергамѣнѣу из XIV века*, препис епископа Димитрија, Споменик СКА XXXIII, други разред 30 (Београд 1898), 9-11; Радојичић, *Књижевна збивања*, 139-140. За датоване овог свитка у крај XIII века Богдановић, *Калалог*, 58.

¹²⁰⁶ Војводић, *Иконографија и култи св. Спифана*, 549-563.

¹²⁰⁷ Ibidem, 545.

¹²⁰⁸ О култу и иконографији светог Ахилија Лариског cf. Грозданов, *Култови на цар Самоил кон Ахил Лариски*, 71-84; idem, *Ахил Лариски*, 7-30; Суботин-Голубовић, *Култи светог Ахилија*, 21-28; П. Миљковић-Пепек, *Најстарије свѣтосавски култови во Македонија, ѡемели за самостѡјнаѣа Самоилова црква и авѣокефалностѣ на Охридската архиепископија*, Зборник, Музеј на Македонија, н. с. бр. 1, Средновековна уметност, Скопје 1993, 22-25; Миљковић-

ца цркве, где је светитељ приказан у полиставриону, полуокренут ка средишту апсиде, како корача погнут с литургијским свитком у рукама. На свим осталим ариљским представама патрон моравичке катедрале лицем је окренут посматрачу, одевен је у тамноцрвени фелон с омофором, десном руком благосиља, а у левој држи јеванђеље. Сасвим сличне иконографске црте препознају се на представама лариског светитеља и у неким старијим српским црквама, као што су Студеница и Милешева.¹²⁰⁹ То показује да је иконографија светог Ахилија у српској средини била добро позната и утврђена знатно пре осликавања Ариља.¹²¹⁰ Постојање устаљене иконографске традиције светитељевих представа и истакнуто место тих представа у значајним немањинским задужбинама, уз посвету старије ариљске цркве,¹²¹¹ могу да се узму као јасно сведочанство о присуству Ахилијевог култа у Рашкој још у првој трећини XIII века. Нема сумње да је поштовање светог Ахилија на српском тлу било подстицано из Преспе, заправо Охрида, под чијом су се јурисдикцијом до 1219. године налазиле епископије у држави Немањина,¹²¹² као што је јасно да је успостављање самосталности српске цркве довело до постепеног слабљења значаја тога култа. О његовом присуству и снази у живопису српских цркава друге половине XIII века није могуће доносити поузданије закључке због оштећености првобитних фресака и натписа у Светим апостолима у Пећи, Сопотанима и Градцу. С друге стране, очевидно је да су ликови светог Ахилија у српским храмовима XIV века изгубили значај који им је придаван у првим деценијама XIII столећа. Ако оставимо по страни календарске представе, о поштованости светог Ахилија после 1300. године у Србији сведоче само малобројна попрсја у олтарском простору (Старо Нагоричино, Кучевиште),¹²¹³ или пак фигуре „утопљене” у мноштво архијерејских представа из развијених тематских програма бочних делова светилишта у Грачаници и Дечанима.¹²¹⁴ Поред тога, појава светитељевих ликова у црквама као што су гробљански храм Светих апостола код Хиландара,¹²¹⁵ Псача¹²¹⁶ или храм Вазнесења у манастиру Сретења на Метеорима¹²¹⁷ вероватно није произашла из жеље да се очувају древне српске традиције. По свему судећи, она је своја изворишта налазила у центрима Ахилијевог култа у Тесалији и Македонији. У том смислу веома је поучан пример из Леснова. Лик светог Ахилија Лариског могао би се с разлогом препознати у оштећеној представи једног архијереја на улазу у лесновски олтар, али, како запажа Смиљка Габелић, реч је о попрсју насликаном крај представа светог Климента Охридског, светог Кирила Филозофа и светог Еразма Лихнидског. То би значило да је представа светог Ахилија била прикључена групи охридских или у Охриду нарочито поштованих светитеља архијереја и да је пут којим је светитељев култ стигао до Леснова полазио с југа.¹²¹⁸ Ово постаје још јасније ако се у обзир узме то да обичај програмског повезивања представа охридских светитеља с ликом светог Ахилија из Ларисе није негован у рашким споменицима.¹²¹⁹

Изразитији култ лариског светитеља биће од друге половине XIII века у рашкој средини везан, изгледа, искључиво за епископско средиште у Моравицама. Одатле се у пуној снази шири само у непосредној близини Ариља.¹²²⁰ Тако је, рецимо, у Белој цркви Каранској лик светог Ахилија добио изузетно

Пепек, Видоеска, *Некои иконографски проблеми*, 97-116; Габелић, *Манасијир Лесново*, 74; Т. Суботин-Голубовић, *Словенски ирелијски службе св. Ахилију и њихови грчки извори*, in: *Свети Ахилије у Ариљу*, 29-33.

¹²⁰⁹ Грозданов, *Кулић на цар Самоил кон Ахил Лариски*, 77-78; idem, *Портрети на светитељима*, 150-151, сл. 44; Petković, *La peinture serbe*, II, fig 18; Живковић, *Милешева*, 28.

¹²¹⁰ Готово истоветна иконографија обележава и најстарије сачуване представе светог Ахилија у византијској уметности (cf. Diez, Demus, *Byzantine Mosaics*, fig. 31; Грозданов, *Ахил Лариски*, 8-9).

¹²¹¹ Јанковић, *Епископије и митрополије*, 181-182.

¹²¹² К. Јиречек, *Хришћански елементи у иконографској номенклаури балканских земаља*, in: *Зборник Констанијина Јиречека*, Београд 1959, 487-488; Ј. Ферлуга, *Време подизања цркве Св. Ахилија на Преспи*, ЗЛУ 2 (1966), 3-7; Јанковић, *Епископије и митрополије*, 181-182; Грозданов, *Кулић на цар Самоил кон Ахил Лариски*, 75-77.

¹²¹³ Грозданов, *Ахил Лариски*, 21; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, 133.

¹²¹⁴ Тодић, *Грачаница*, 108 (у тамбуру куполе Ђаконикона); *Зидно сликарство манастира Дечана*, 20 (фигура у најнижој зони западног дела протезиса).

¹²¹⁵ Djurić, *La peinture de Chilandar*, 58, fig. 27.

¹²¹⁶ Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власице*, 175. Грозданов, *Кулић на цар Самоил кон Ахил Лариски*, 80; Millet, Velmans, *La peinture*, pl. 62, fig. 122. Лик светог Ахилија јавља се у овој цркви као пандан представи светог Климента Охридског.

¹²¹⁷ Суботић, *Почеци монашког живописа*, 167; Грозданов, *Кулић на цар Самоил кон Ахил Лариски*, 83.

¹²¹⁸ Габелић, *Манасијир Лесново*, 74, 221. О програмском повезивању представа светог Ахилија с ликовима охридских светитеља као пракси однегованој у језгру Охридске архиепископије cf. Грозданов, *Ахил Лариски*, 29.

¹²¹⁹ Једино је Р. Николић претпоставио да су у првом од поменутих рашких споменика – Студеници – наспрам представе светог Ахилија могли бити насликани свети Климент Охридски и свети Методије (Николић, *Конзерваторски запис*, 60, сл. 1, бр. 8, 9). Но, за овакву идентификацију светитеља нема никаквих поузданијих основа.

¹²²⁰ Нажалост, немамо података о времену настанка „манастира Светог Архалија” (Ахилија?) у Горњој Клини (Србица), који се помиње 1455. године у турском попису области Бранковића (cf. М. Ивановић, in: *Задужбине Косова. Споменици и знамења српског народа*, Призрен-Београд 1987, 423).

колико је у доба осликавања Ариља била раширена таква иконографија Крститељевих представа. За сада, рецимо, није могуће поуздано датovati фрагментарно сачувану фигуру крилатог светог Јована „Кефалофороса” на фасади Кубелидике у Костуру. Скрамни остаци ове представе, сачувани крај јужног доворотника улаза у храм, припадају најстаријем слоју сликарства на западној фасади Кубелидике. На основу не баш јасних стилских одлика чини се да је поменути Претечин лик настао у зрелом XIV веку, а не крајем XIII столећа.¹²²⁸ У сваком случају, представе крилатог Крститеља, с одсеченом главом у рукама или без ње, јављаће се доста често у византијском, бугарском и нарочито српском сликарству XIV века. Тили-кови, које срећемо у Грачаници,¹²²⁹ Светом Николи Орфаносу у Солуну,¹²³⁰ на реликвијару Крститељеве руке из трезора катедрале у Перпињану,¹²³¹ у цркви број 11 у Червену,¹²³² у Дечанима,¹²³³ параклису светог Николе у Сопотанима,¹²³⁴ наосу и припрати Леснова,¹²³⁵ Претечином параклису у Светој Софији Охридској,¹²³⁶ Зауму,¹²³⁷ Псачи,¹²³⁸ параклису Рођења Светог Јована у Претечином манастиру код Сера¹²³⁹ или Минхенском псалтиру,¹²⁴⁰ разликују се међусобно и по неким пратећим иконографским детаљима и по садржају текстова на свитку који светитељ обично држи у рукама.

Истицање особених светитељских атрибута и подробно иконографско дефинисање представе светог Јована Претече не треба посматрати као изоловану појаву у сликарству моравичке катедрале. Разматрање иконографије старозаветних првосвештеника показало је, такође, да су од краја XIII века најважнији библијски архијереји својом одећом редовно издвајани у засебан светитељски збор и да је „личним”, дотада често непознатим атрибутима извршена диференцијација у оквиру групе. Добро је знано да овакво облеживање светитеља личним атрибутима или атрибутима ширих светитељских група, као и други видови иконографске карактеризације, нису представљали никакву реткост у византијској уметности ранијих епоха. У извесном броју споменика с краја XIII и почетка XIV века поменута пракса с дубоким традицијским коренима доживљава, међутим, нарочито доследну примену. Тако су у живопису Ариља, поред светог Јована „Кефалофороса” и старозаветних првосвештеника, са већ уобичајеним атрибутима и особеним иконографским ознакама били представљени многи други светитељи. Ариљски сликари, на пример, не пропуштају прилику да пророку Захарији „Млађем” у руку ставе срп као симбол његове пророчке визије. Захарија је, према слову свог пророштва (Зах. 5:1-4), видео летећу књигу, заправо свитак који је био савијен у облику српа.¹²⁴¹ Овај пророк се због тога у богослужбеним текстовима помиње као „Срповидац”, а у ликовним уметностима добија срп као атрибут. Већ на мозаицима Свете Катарине на Синају, Рабулином јеванђељу (fol. 8a) и у рукопису Paris. gr. 923 (*Sacra Parallela*, fol. 217^v) крај пророка Захарије приказан је срп као део његове визије, док се у Хришћанској топографији Козме Индикоплова, Сиријској библији (Paris. syt. 341, fol. 182^v) или Хомилијама Григорија Назијанског из Амброзијане срп нашао у пророковој десници.¹²⁴² Међутим, тек ће у позновизантијској уметности приказивање пророка Захарије са српом изнад главе или у рукама постати сасвим уобичајена појава.¹²⁴³ Фигуре светих Сергија и Вакха обележене су у моравичкој катедрали својим древним и препознатљивим атрибутима, огрлицама и палицама,¹²⁴⁴ док су ликови светог Спиридона и светог Кирила Александријског оживљени њиховим специфичним капама.¹²⁴⁵ Двојица петозарних мученика – свети

¹²²⁸ На основу резултата наших теренских истраживања.

¹²²⁹ Тодић, *Грачаница*, 127, сл. 75.

¹²³⁰ Цитуриду, *Η έντοιχία ζωγραφική του Αγίου Νικολάου*, 43-44, εικ. 16.

¹²³¹ *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris 1992, 477, no. 367.

¹²³² Мавродинова, *Сѣеннаѣа живопис*, 60, рис. 87.

¹²³³ Петковић, *Дечани*, II, Т. СХХХVIII, 2.

¹²³⁴ Живковић, *Сопотани*, 35.

¹²³⁵ Габелић, *Манасѣир Лесново*, 123, 198, сл. 52, 100.

¹²³⁶ Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, црт. 9, сл. 43.

¹²³⁷ *Ibidem*, 110-111.

¹²³⁸ Ђорђевић, *Зидно сликарство српске власнеле*, 174.

¹²³⁹ А. Страт, *Οι τοιχογραφίες του Παρεκκλησίου του Γενεθλίου του Προδρόμου στην Ί. Μ. Τιμίου Προδρόμου Σερρών*, ΔΧΑΕ 19 (1996-1997), 242, εικ. 5.

¹²⁴⁰ *Der serbische Psalter*, Textband, 237; Faksimile, fol. 148. Свети Јован Претеча представљен је с крилима и на једном веома оштећеном ка-

меном рељефу из Арте, насталом у доба Палеолога. Cf. A. K. Орландос, *Βυζαντινά γλυπτά της Άρτης, Αρχαίων των βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος*, 2/2 (Атина 1936), 170-171, еик. 18.

¹²⁴¹ У Септуагинти употребљена је реч срп – *δρέλαχον*, а у Вулгати, сагласно хебрејском оригиналу, реч књига – *volumen*. Cf. *Topographie chrétienne*, II, 236 n. 1, 237; Stylianou, *Prophet Zechariah „the Sickle”*, 349.

¹²⁴² Stylianou, *Prophet Zechariah „the Sickle”*, 349, са старијом литературом; M. L. Gengario, F. Leoni, G. Villa, *Codici decorati e miniati dell'Ambrosiana. Ebraici e greci*, Milano s. a., 90, Tav. XVIII; Popović, *The Prophets*, 131.

¹²⁴³ Осим већег броја примера наведених код Stylianou, *Prophet Zechariah „the Sickle”*, 349-350, и Габелић, *Манасѣир Лесново*, 64 н. 435, vid. et Поповић, *Фигуре пророка*, 453, сл. 5; М. Љубинковић, *Раваница*, Београд 1980, сл. 5; Ђурић (С.), *Љубосѣиња*, 76, сл. 63; Р. Николић, *Прилог проучавању живописа манасѣира Јошанице*, Саопштења 9 (1970), 133.

¹²⁴⁴ За иконографију светих Сергија и Вакха cf. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља*, 255, н. 139 (са старијом литературом).

¹²⁴⁵ О капама ових светитеља cf. Габелић, *Сѣианичење*, 32, н. 58 (са старијом литературом); eadem, *Манасѣир Лесново*, 71, н. 494, 495.



Слика 12. Свети Сергије

Евстратије и Мардарије – издвојени су од осталих светитеља захваљујући карактеристичном огртачу и свитку у руци првог, односно особитој одећи и клобуку на глави другог.¹²⁴⁶ Апостола Петра сликари су обдарили свежњем ротулуса, а светог Павла кодексом с нарочито украшеним корицама,¹²⁴⁷ да би светом Јовану Златоустом у десници насликали архијерејски крст, итд. Верни древним византијским традицијама, ариљски живописци помно пазе да светитељима из различитих категорија дају препознатљиве ознаке њиховог позива или чина и онда када их не обележавају „личним“ атрибутима. Они иконографски јасно и тачно раздвајају архијереје од свештеника и ђакона, монахе од светих лекара, а владаре од ратника. Ариљски мајстори углавном су били пажљиви и када је светитеље требало обележити канонизованим цртама њиховог лика, одређујући им старост, односно боју, дужину и облик косе или браде. Само на једном месту поткрала се грешка, и то изгледа непажњом исписивача натписа, а не сликара. Крај пописја средовечног светог лекара тамних власи и кратке браде, које би одговарало светом Диомиду, исписано је име светог Сампсона, док се уз представу седокосог старца дуге браде, што би приличила Сампсону, нашло име светог Диомида. До ове грешке могло је доћи због тога што је медаљон са ликом светог Диомида насликан на левој страни поља, мада је такво место, као угледнији светитељ, обично заузимао свети Сампсон.¹²⁴⁸

Таб. XVII,
XVIII

Српски историјски портрети и представе

Просторно одељене, две групе српских историјских портрета и представа из наоса и припрате по својим иконографским одликама чине две разнолике целине.¹²⁴⁹ У наосу се сликари и њихови идејни покровитељи држе још увек старих и добро познатих решења у приказивању портретских низова, развијаних у српском сликарству још од времена осликавања јужног параклиса спољашње припрате Студенице. Примењена у Ариљу, та решења срећу се вероватно последњи пут у некој задужбини Немањића. Портрети владара ктитора и њихових потомака у припрати показују, с друге стране, сасвим нову иконографију српске владарске слике. Она ће постати уобичајена у XIV веку, а била је тек наговештена у неким српским споменицима последње четвртине XIII столећа.

Окупљени око Христове представе, портрети замонашених српских владара у наосу у потпуности понављају ставове и гестове Немањића-монаха насликаних петнаестак година раније у Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима.¹²⁵⁰ Свети Симеон Немања, свети Симон (Првовенчани), Симеон II (Урош

¹²⁴⁶ О представама петозарних мученика K. Weitzmann, *Illustrations of the Lives of the Five Martyrs of Sebaste*, DOP 33 (1979), 99-111, fig. 4, 6, 12, 14, 28; Mouriki, *Nea Moni*, I, 67-69, 143-148, II, Pls. 61-65; Габелић, *Представе Петозарних мученика*, 191-198 (најпотпуније).

¹²⁴⁷ Апостол Павле је још од средњовизантијског периода приказиван с књигом чије су корице биле украшене на особен начин. Cf. Hadermann-Misguich, *Kurbino*, I, 168; Diez, Demus, *Byzantine Mosaics*, fig. 40, 124.

¹²⁴⁸ За примере представљања ове двојнице светих лекара у зидном сликарству и описе њихових ликова у Ерминији Дионисија из Фурне cf. Војводић, *Прилог*, 96, н. 12; Петковић, *Дечани*, II, Т. СХ, СХХХ; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 92; Спатаракис, *Византиνές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου*, 103, εικ. 124; *The „Painter's Manual“*, 59.

¹²⁴⁹ Подробне описе и темељну иконографску анализу ариљских историјских портрета и представа дали су: Петковић, *Ликови књижица*, 299-304; Окуневъ, *Портрети*, 82-85; М. Кашанин, *Портрети једне српске краљице*, Време, год. XI, бр. 3335, 11-14. април 1931. године; Радојчић, *Портрети*, 30-32; Д. М. Колунџић, *Портрети српских архиепископа у средњем веку и њихова иконографија*, Гласник – службени лист Српске православне цркве LII/1, Београд 1971, 14, 18-19; idem, *Портрети српских епископа у средњем веку и њихова иконографија*, Гласник – службени лист Српске православне цркве LII/4, Београд 1971, 88-89; Бабић, *Низови портрета*, 322-324.

¹²⁵⁰ За портрете у Драгутиновој капели cf. Радојчић, *Портрети*, 27-28; Ђурђевић, *Катала краља Драгутина*, 50, сл. на стр. 54-55.

столећа као нова архипастирска инсигнија почели јављати различити богослужбени крстови. Приказивани самостално или у низу, српски ахиепископи и епископи обавезно стоје у строгом фронталном ставу, у десници држе јеванђеље, а левом руком благосиљају, моле или је полажу на кодекс. Од репрезентативних портрета византијских архијереја и представа светитеља с епископским чином, њихове ликове издваја само појава обријаног темена – тонзуре – која се јавља још на портретима светог Саве.¹²⁶⁴ Примећено је, такође, да су у Ариљу, као и у неким другим споменицима осликаним током XIII и у првим деценијама XIV века (ексонартекс Љевишке), српски ахиепископи готово обавезно представљани у полиставрионима, за разлику од епископа који носе фелоне.¹²⁶⁵

Најзначајнија ариљска портретска целина, ктиторска композиција, насликана је у најнижој зони јужног зида припрате. Ту су, испод попрсја Христа који обема рукама благосиља из сегмента неба, приказана двојица српских владара, браћа Милутин и Драгутин, као и краљица Кателина, жена старијег Немањића. Српски краљеви стоје потпуно чеоно окренути посматрачу, одевени у тамноплаве царске сакосе и опасани богато украшеним златним лоросима. На главама тих средовечних људи, мрке дуге косе и средње дугих брада, сјаје куполне круне с орфаносом на врху и с бисерним препендулијама што се спуштају низ слепоочнице. Краљ Милутин, попут неког византијског василевса, у рукама држи још две царске инсигније – крстолики скиптар и акакију – а краљ Драгутин носи модел своје ариљске задужбине. Десно од „сремског краља” приказана је његова жена Кателина. Она стоји такође у фронталном ставу, али с рукама пруженим у знаку молитве према Христовом попрсју у сегменту неба. Српска краљица, кћи угарског краља Стефана V, на глави покривеној тамним велом има отворену круну с назубљеном горњом ивицом. Одевена је у црвену хаљину и плашт, по облику сличан фелону, опшивен широким златним тракама и украшен бисерјем и драгим камењем. Сва три представника српских краљевских дворова стоје на пурпурним супедионима који су под српским владарима насликани први пут управо у Ариљу. Међутим, врло је вероватно да се супедион почео сликати под ногама српских владара и нешто раније. Он се некада можда могао видети на фронтално постављеним портретима краља Драгутина у католикону и краља Милутина у капели Ђурђевих ступова код старог Раса. Ти портрети су сада веома оштећени у најнижем делу и не може се поуздано судити о томе да ли су српски владари стајали на особеним црвеним јастуцима. Важно је, ипак, приметити да се супедион појављује већ на представи краља Драгутина на његовом, сасвим сигурно оригиналном, печату на оспореној повељи тог владара Хиландару, као и на сумњивом печату приписаном краљу Стефану Урошу I са повеље о обнови цркве Светог Петра и Павла на Лиму (1254-1265?).¹²⁶⁶ Осим супедиона, инсигније преузете са византијских царских портрета, на ариљској ктиторској композицији могу се уочити и неки други детаљи, мало познати или тек наговештени у старијем портретном сликарству српског двора. Тако, рецимо, никада пре Ариља све личности присутне на ктиторској композицији нису биле представљене у строго фронталном ставу, укључујући ту и владара ктитора с моделом храма у рукама. Репрезентативни владарски портрет овде је, дакле, први пут у српском сликарству узет за основу праве ктиторске слике.

У науци се обично истиче да је до наговештаја иконографског решења владарског портрета примењеног у Ариљу дошло тек у Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима. Међутим, нема сумње да на почетку процеса значајних промена у приказивању српског владарског портрета стоје још представе на новцу и печатима краљева Радослава, Уроша I и Драгутина. На портретима тих владара са сачуване нумизматичке и сигилографске грађе уочавају се сасвим јасно хијератичност ставова и строга фронталност.¹²⁶⁷ Када је монументална уметност у питању, готово исте елементе срећемо већ на појединим ликовима из ктиторске композиције у Градцу. Поред светог Симеона и, чини се почившег, краља Уроша, погнутих и полуокренутих према Христу, у западном травеју градачког католикона били су насликани у потпуно фронталном ставу сама ктиторка с моделом задужбине и наспрам ње, вероватно, краљ Драгутин са супругом и братом Милутином.¹²⁶⁸ Потпуну фронталност и канонични церемони-

Таб. XXIV

¹²⁶⁴ Радојчић, *Тонзура св. Саве*, 149-159.

¹²⁶⁵ Бабић, *Низови јорјиреиша*, 324. Занимљиво је да у параклису Светог Симеона у Студеници двојица првих српских ахиепископа носе фелоне, мада је Сава I још у Милешеву био насликан у полиставриону. Већ почетком XIV столећа на портретима актуелних ахиепископа и светог Саве уместо полиставриона почиње да се јавља сакос. Cf. Д. Војводић, *Порјиреиш – ланчиси в духовни*, in: ЛССВ, 556 (са старијом литературом).

¹²⁶⁶ Синдик, *Српски средњовековни печатни*, 233, сл. 11, 13.

¹²⁶⁷ В. Иванишевић, *Новац краља Радослава*, ЗРВИ 37 (1998), 86-94, сл. 1-4. Синдик, *Српски средњовековни печатни*, 232-233, сл. 9, 11, 13.

¹²⁶⁸ Бошковић, Ненадовић, *Градац*, 6; Николић, *Прилози ироучавању живописа*, 86-87.

јални став показује, затим, портрет краља Драгутина у католикону Ђурђевих ступова,¹²⁶⁹ насликан, изгледа, у близини припремљеног гробног места овог владара. С обзиром на то да је обновио углавном само живопис у припрати задужбине свога прадеде, краљ Драгутин се у цркви Светог Ђорђа ипак није определио за „прави” ктиторски већ за репрезентативни портрет. Приказан је зато како у рукама, уместо модела, држи владарске инсигније. У параклису истог манастира, на којем су извршене сразмерно замашније преправке, а осликаном убрзо после припрате католикона, тај владар је представљен према традиционалном обрасцу српског ктиторског портрета, добро познатом из задужбина његових предака, али и неких познијих српских владара, рецимо Стефана Дечанског.¹²⁷⁰ Краљ Драгутин стоји пред члановима своје породице и благо погнуте главе, полуокренут налево приноси Христу модел преуређене куле параклиса. С друге стране, нови владар – Милутин – и његова жена, чији су ликови добили место у продужетку композиције, заузимају потпуно другачије ставове. Обележени су фронталношћу и церемонијалним гестовима, мада српска краљица још увек молитвено подиже обе руке.¹²⁷¹ Уочава се, дакле, да је процес усвајања репрезентативне концепције владарске ктиторске композиције, иначе повезан с растом самосвести двора, у српској уметности био поступан и да се одвијао прилично споро. До завршне фазе процеса могло је доћи тек у оном тренутку када су, као у Ариљу, ликови ктитора били потпуно одвојени од представа предака заступника и када је фигура Христа, ка којој је композиција била организована, замењена умањеном Спаситељевом полуфигуром, приказаном изнад владара у полукружном сегменту неба.¹²⁷² Читава композиција добијала је на тај начин нов лик и нову идејно-композициону схему. Комуникација између Бога и ктитора сагледава се сада по вертикали, а не као раније по неприкосновеној хоризонталли. Добро позната решења свечаног портрета из богате иконографске ризнице византијског сликарства била су коначно прихваћена и у српској средини.

По страни од јасних тежњи да се српска владарска иконографија и инсигније на ариљској ктиторској композицији приближе моделима с византијског царског двора остала је некако само представа краљице Кателине. За разлику од потпуно „византијског” орната, знакова владарског достојанства и ставова који обележавају ликове двојице краљева, неки делови одеће и став Драгутинове жене немају готово никакве везе са византијским обичајима и одредбама цариградског дворског церемонијала. Поменули смо већ да српска краљица не држи ниједну инсигнију, већ да обема рукама чини гест молитве. Византијске царице су већ од средњовизантијских времена готово редовно приказиване како носе неку врсту жезла,¹²⁷³ које ће у доба Палеолога добити облик такозване гране (βάϊον)¹²⁷⁴ и какво ће на портретима из првих деценија XIV века редовно носити византијска принцеза и српска краљица Симонида. Могло би се помислити да краљица Кателина и њен муж на ариљској ктиторској композицији не држе у рукама никакве инсигније, јер је у питању бивши владарски пар или владарски пар нижег ранга.¹²⁷⁵ За такву претпоставку, међутим, нема много основа. На ктиторским или уопште донаторским портретима, на којима у обе руке носе модел храма, кесе с новцем, повеље или се пак моле, византијски и српски владари нису приказивани с акакијом и жезлом,¹²⁷⁶ што је сасвим разумљиво и што у потпуности може да објасни одсуство ових инсигнија на Драгутиновом ариљском портрету.¹²⁷⁷ Не сме се никако заборавити да краљ Драгутин држи једну

¹²⁶⁹ Cf. Томић, *Ликови краља Драгутина*, 72, сл. 3.

¹²⁷⁰ Војводић, *Порцелини*, 278. Да крајем XIII века строга и репрезентативна фронталност владарског портрета још увек није била стекла потпуно превласт у српској уметности, сведоче и ликови краљева Милутина и Драгутина на икони светог Петра и светог Павла из Рима (Радојчић, *Порцелини*, сл. 67).

¹²⁷¹ Cf. Радојчић, *Порцелини*, 28.

¹²⁷² Представу Христа који благосиља из сегмента неба Гордана Бабић је поистоветила с ликом Спаситеља који владарима даје инсигније, односно с формулом божанске инвеституре владара (cf. Бабић, *О порцелинима у Рамаћу*, 151-176, нарочито 157-158). За аргументе што би говорили против изједначавања у значењу две поменуте иконографске формуле cf. Д. Војводић, *Владарски порцелини српских деспота*, in: *Манасије Ресави. Историја и уметности*, Деспотовић 1995, VII н. 94. Мишљење Г. Бабић да је у ариљској ктиторској композицији Христос био насликан на црвеној позадини (односно мандорли) како би се нагласило да је у питању „врховни владар и Премудри Свештеник од којег истиче сва земаљска власт” (eadem, in: *Историја срп-*

ског народа, I, 486, н. 47) никако се не може прихватити. Наиме, у Ариљу је Спаситељ сликан у тамноцрвеној мандорли и у неким другим композицијама као што су *Усијење Богородице*, *Визија светог Петра Александријског* или *Визија пророка Језекиља у Лоци Јесејевој*.

¹²⁷³ Spatharakis, *The Portrait*, fig. 11, 63, 66, 70, 155.

¹²⁷⁴ Радојчић, *Порцелини*, 84; Spatharakis, *The Portrait*, fig. 93, 139, 181; Grabar, *Portraits oubliés d'empereurs byzantins*, pl. 22.

¹²⁷⁵ У томе што краљ Драгутин у рукама нема инсигнија Бранислав Тодић види знак његовог нижег хијерархијског статуса у односу на брата. Cf. Томић, *Српско сликарство у доба краља Милићина*, 37.

¹²⁷⁶ Spatharakis, *The Portrait*, fig. 10, 34, 35, 37, 47, 67, 72, 79, 80, 84-85; J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, London 1970, fig. 173, 176, 190, 200, 221-222. Међу српским примерима овде се морају поменути портрети краља Милутина на српској икони из Рима, затим у Краљевој цркви у Студеници, Старом Нагоричину (где поред модела држи и даровну повељу) и у Грачаници. Cf. Радојчић, *Порцелини*, 35-37, 38, 44-45, сл. 25-30, 67.

¹²⁷⁷ Бабић, *О порцелинима у Рамаћу*, 157.

или обе поменуте инсигније на својим познијим врстама новца.¹²⁷⁸ Поред тога, „сремски” краљ и краљица на ариљској слици поседују неке много значајније владарске знаке од акакије и скиптра, као што су круна и лорос, а у натпису крај портрета истакнуто је њихово краљевско достојанство. Сигурно је, зато, да у одсуству инсигнија у рукама краљице Кателине не треба тражити сведочанство о губитку краљевског достојанства и стварне власти. Пажљивије разматрање сачуване ликовне грађе, уосталом, показује да ни друге српске владарке из XIII века нису носиле никакве знаке власти у рукама, укључујући ту и Милутинову супругу, представљену у Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима.¹²⁷⁹ Ово запажање наводи даље на закључак како обичај ношења скиптра код српских владарки вероватно није био успостављен све до почетка XIV века. Уз неке друге обичаје византијског двора, њега је у српску средину могла донети жена краља Милутина – Симонида.

Потпуно ван традиција и токова цариградске дворске моде стоји и необичан плашт краљице Кателине, у облику фелона с широким украсним тракама сличним лоросу. Још од доба Комнина византијске царице приказиване су у особитим хаљинама широких рукава, прихваћеним и у доба Палеолога, које нису прекриване плаштевима.¹²⁸⁰ Различити огртачи могу се, с друге стране, видети на већини портрета српских краљица XIII века, па и на представи краљице Кателине у Ђурђевим ступовима. Међутим, ти огртачи, обично закопчавани фибулом на грудима,¹²⁸¹ својим су се кројем и украсом сасвим разликовали од Кателининог ариљског плашта. Најубедљивије, мада доста ретке паралеле изгледу плашта краљице Кателине проналазе се у уметности католичког Запада – како на представама владарки тако и на представама црквених достојанственика.¹²⁸² Могуће је, стога, да је Кателина као бивша угарска принцеза и жена краља Драгутина, под чијом су се влашћу налазиле многе угарске земље, свом западњачком укусу и навикама прилагодила крој и изглед појединих делова одеће. Ипак, начин на који су украшене широке траке на Кателинином необичном плашту, сличне лоросу с манијакисом, у потпуности одговара византијском духу. Запажа се, такође, да је облик круне српске краљице у Ариљу, као и изглед дугог тамног вела испод круне, знатно ближи изгледу византијских царских инсигнија доба Палеолога него што су то биле круне на старијим портретима српских владарки, под којима обично нема никаквих вела.¹²⁸³ Круна краљице Кателине, рецимо, сасвим је слична круни свете Екатарине представљене у Бојани, али је од ње ипак нешто виша.¹²⁸⁴ Још убедљивија аналогија Кателинином венцу може се пронаћи на представи неке светитељке владарке, вероватно свете Ирине, са иконе из Византијског музеја у Атини, настале средином XIII века.¹²⁸⁵ На основу веома скромних и не сасвим поузданих сведочанстава које пружају споменици монументалног сликарства из последње трећине XIII века могло би се закључити да су византијске царице већ у том периоду, за разлику од српских владарки, почеле да носе прилично високе отворене круне – „прополоме” – карактеристичне за читав XIV век.¹²⁸⁶ Сачувани сфрагистички материјал потврђивао би такав закључак, с тим што би се појава високих отворених круна византијских владарки морала везати још за период никејског царства.¹²⁸⁷ Уочава се, при том, да су куполне круне владара из раног периода власти Палеолога знатно ниже и мање него што су биле током зрелог XIV века, као и да одговарају венцима српских краљева у Ариљу.¹²⁸⁸

Када се разматра ктиторска композиција на јужном зиду моравичке катедралне цркве, посебну пажњу мора да привуче портрет краља Милутина, насликан под Христовом десницом која га благосиља. Изостављање представе српске краљице крај Милутиновог лика само по себи не мора значити да је овај

¹²⁷⁸ В. Радић, *Новац краља Драгутина*, Рачански зборник 3 (1998), 63–64, сл. 3–4.

¹²⁷⁹ Радојчић, *Порџреји*, сл. 2, 17, 21, црт. на стр. 28; Ј. Илић, *Црква Богородице у Бисџирици – Вољавиц*, ЗЛУ 6 (1970), 210–214, црт. 3.

¹²⁸⁰ Spatharakis, *The Portrait*, fig. 7, 11, 70, 93, 139, 155, 181; Grabar, *Portraits oubliés*, pl. 22.

¹²⁸¹ Радојчић, *Порџреји*, сл. 2, 17, 21, црт. на стр. 28; Милошевић, Нешковић, *Ђурђеви ступови*, сл. 33. Сличан плашт, који, међутим, није закопчан фибулом, носи бугарска царица Ирина, жена цара Константина Асена на портрету у Бојани (cf. Грабар, *Боянската црква*, 71, Таб. IV, V).

¹²⁸² P. E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, 751–1190*, Herausgegeben von F. Mütterich, München 1983, Abb. 122, 142, 162; O. Demus, *Romanesque Mural Painting*, London 1970, pl. 8; A. Deanović, *Čorak, Zagrebačka katedrala*, Zagreb 1988, 143. Сличност огр-

тача краљице Јелене с казулама оновремених римокатоличких епископа уочно је још Радојчић, *Порџреји*, 31.

¹²⁸³ Радојчић, *Порџреји*, сл. 2, 13, 17, 21, црт. на стр. 28; Милошевић, Нешковић, *Ђурђеви ступови*, сл. 33.

¹²⁸⁴ Грабар, *Боянската црква*, Таб. L.

¹²⁸⁵ *Conversation with God. Icons from the Byzantine Museum of Athens, 9th–15th Centuries*, The Hellenic Centre, London, 22 May – 20 June 1988, Athens 1998, 52, no. 4.

¹²⁸⁶ Cf. H. und H. Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien*, Wien 1976, Abb. 16–19, Taf. 101–107; Grabar, *Portraits oubliés*, 191–192, pl. 22.

¹²⁸⁷ G. Zacos – A. Vegler, *Byzantine Lead Seals*, vol. I, Part I, Basel 1972, 109–111, 114–115, no. 119 a–b; 122a–d, pl. 29–33.

¹²⁸⁸ Cf. Војводић, *Порџреји*, н. 172.

владар 1296. или 1297. године био без законите супруге,¹²⁸⁹ поготово ако се Ариље налазило на територији којом је непосредно владао краљ Драгутин. Ни пре ни после осликавања моравичке катедрале приказивање владарке крај портрета врховног владара у Србији није сматрано обавезним. Поред византијског цара у Милешеви није насликана царица, а у католикону Ђурђевић ступова крај портрета краља Драгутина нема портрета краљице Кателине. Краљ Стефан Дечански, цар Урош V или краљ Вукашин из различитих разлога готово редовно су сликани без супруга.¹²⁹⁰ Угледнији положај који краљ Милутин заузима на левој страни ариљске ктиторске композиције, затим пуна владарска титула исписана крај његовог имена у натпису, као и хијератични владарски став, преузет из најсвечанијих византијских церемонија, сасвим јасно говоре о статусу врховног државног господара.¹²⁹¹ Крајем XIII века такав његов статус очигледно је признавао и ариљски ктитор – краљ Драгутин. „Сремски краљ” је у годинама које су претходиле настанку ариљског живописа присно сарађивао с млађим братом. Помагао му је у походима против Византије, али је, исто тако, од њега добијао помоћ захваљујући којој је знатно проширио своје области. Уосталом, о складном, али хијерахијски јасно дефинисаном односу међу браћом у време осликавања ариљске цркве говори ктиторски натпис у прстену куполе, као и запис првог ариљског пареклисијарха из 1297. године на улазу у ђаконикон. Краљ Милутин био је, дакле, у цркви светог Ахилија у Ариљу приказан као актуелни и врховни господар српских земаља, чији је део улазио у оквир прилично велике и међународно признате, али не и наследне државе краља Драгутина.¹²⁹²

За појаву портрета врховног господара у задужбинама поданика или чланова династије који су признавали његову власт може се пронаћи неколико примера у старијем српском сликарству. Крај ктитора, принца Владислава, били су у милешевској припрати портретисани и краљеви Стефан Првовенчани и Радослав, као и један византијски цар.¹²⁹³ У Градцу су поред краљице Јелене били насликани, изгледа, краљ Драгутин и краљица Кателина,¹²⁹⁴ а у Драгутиновој капели у Ђурђевић ступовима уз ктиторову породицу представљен је краљ Милутин са супружницом.¹²⁹⁵ Далеко више сличних сведочанстава сачувало се из XIV и XV века,¹²⁹⁶ а одговарајуће аналогije нуде и споменици Византије, Бугарске или Грузије,¹²⁹⁷ док сам обичај има корене још у старохришћанској уметности.¹²⁹⁸ У Ариљу је, међутим, необична сама иконографска формула у оквиру које су обједињени портрети ктитора и врховног господара државе. Сасвим приближени један другоме, у истоветним владарским одорама и готово поравнати под благословом Христовим,¹²⁹⁹ двојица српских краљева представљају се више као савладари и удеоници у власти него као сизерен и вазал.¹³⁰⁰ Сличан однос између ова два Немањића показује позната српска икона из Рима. Одевени у владарске одежде истог ранга, руку постављених у идентичан молитвени став, краљеви Драгутин и Милутин разликују се само по томе што је млађи и врховни владар добио место на угледнијој, левој страни римске иконе, испод попрсја апостола Петра, док је старији насликан наспрам њега испод бисте апостола Павла.¹³⁰¹ Колико је краљу Драгутину било стало да на слици покаже свој државноправни статус и однос према брату, коме је пре готово деценију и по препустио српски престо, показује и чињеница да је том опредељењу жртвовао јасније истицање везе са својим наследницима, синовима Владиславом и Урошићем. Зарад указивања на свој положај према врховном господару државе и неких већ помињаних програмских разлога с династичком идејном

¹²⁸⁹ О сложеном питању односа краља Милутина и његове жене Ане после 1292. године cf. Византијски извори за историју народа Југославије, VI, Београд 1986, 38 н. 80 (коментар Љ. Максимовића).

¹²⁹⁰ Cf. Војводић, *Портрети*, 272-273.

¹²⁹¹ Cf. Динић, *Однос између краља Милутина и Драгутина*, 54; Бабић, *О портретима у Рамаћу*, 157; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 37, н. 15.

¹²⁹² Потпуно су непотребна и историјски незаснована домишљања појединих аутора о томе да су црквени кругови пресудно и мимо воље владара ктитора утицали на формулисање иконографије портрета краља Милутина и краља Драгутина у немањићким задужбинама. Cf. Николић, *Прилози проучавању живописа*, 94-98, нарочито 96-97; Томић, *Ликови краља Драгутина*, 76-77.

¹²⁹³ В. Ј. Ђурић, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, Зограф 22 (1992), 17-23, сл. 4-7.

¹²⁹⁴ Николић, *Прилози проучавању живописа*, 86-87.

¹²⁹⁵ Радојчић, *Портрети*, 27-28.

¹²⁹⁶ Cf. Бабић, *О портретима у Рамаћу*, 173-176.

¹²⁹⁷ Грабар, *Болниска црква*, 68-71, Таб. I-IV; Velmans, *Le portrait*, 99-100, 107-108; Г. Алибегашвили, *Свети портрети в грузинской средневековой монументальной живописи*, Тбилиси 1978, *passim*; Kitizinger, *St. Mary's of the Admiral*, 43, 105ff, 189ff, 208ff; C. Grozdanov, D. Bardžieva, *Sous les portraits des personnages historiques à Kurbinovo*, ЗРВИ 33 (1994), 74-80, etc.

¹²⁹⁸ Cf. A. Grabar, *Le portrait en iconographie paléochrétienne*, in: idem, *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, I, Paris 1968, 597.

¹²⁹⁹ Бабић, *О портретима у Рамаћу*, 157-158. Cf. et *supra* 1272 *supra*.

¹³⁰⁰ Cf. Grabar, *L'empereur*, 26-27; Ђурић, *Историјске композиције*, II, 135; Г. Бабић, in: Панић, Бабић, *Богородица Љезишка*, 59; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 125; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 37, н. 14; Ј. Калић, *Краљ Драгутин између Ђурђевић ступова, Београда и Ариља*, Рачански зборник 3 (1998), 33.

¹³⁰¹ Радојчић, *Портрети*, сл. 67.

позадином, „сремски краљ” је, дакле, одустао од уобичајене ктиторске композиције на којој би били окупљени сви чланови његове породице. Упоредјена са портретима из параклиса у Ђурђевим ступовима, ктиторска композиција из Ариља као да показује како су крајем XIII века самосвест и политичка амбиција краља Драгутина били осетно порасли од времена када је напустио српски престо 1282. године.¹³⁰² Могуће је, такође, да је до промене у истицању значаја лика старијег брата дошло и због тога што се Ариље, за разлику од Ђурђевих ступова, налазило на територији под непосредном управом краља Драгутина. Попут Владимира Ђоровића, Михаило Динић је с доста разлога претпостављао да је седиште Моравичке епископије заиста припадало области краља Драгутина, али за то није нашао поуздане потврде у писаним изворима.¹³⁰³

О односима који су владали у српској држави после споразума у Дежеви и о распореду политичких снага крајем XIII столећа сведоче и портрети ктиторских наследника на западном зиду ариљске припрате. Владислав и Урошић насликани су у фронталном ставу, под полукружним сегментом неба с попрсјем Христа Емануила који двојицу српских принчева благосиља обема рукама. Синови краља Драгутина одевени су у пругасте хаљине и богато украшене хламиде с тавлионима, а на главама имају венце у облику обруча искићених бисерима и драгим камењем.¹³⁰⁴ Као чланови владарске породице они стоје на пурпурним супедионима, мада не држе никакве инсигније већ молитвено подижу руке према Христу. Описана одећа и венци Драгутинових синова, али и натписи који их истичу као „господина Владислава” и „господина Урошића”, показују јасно да ниједан од двојице младића није био озваничени наследник српског трона с инсигнијама и титулом „младог краља”.¹³⁰⁵ Уз портрет малог Владислава у Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима,¹³⁰⁶ и портрете Милутинових синова Стефана (Богородица Љевишка)¹³⁰⁷ и Константина (грачаничка Лоза Немањића),¹³⁰⁸ ови портрети пружају сасвим убедљиво сведочанство да питање престолонаследника српског трона није било коначно закључено у Дежеви, па ни деценијама после тога. Данас није јасно у којој мери је то и било могуће. Улогу неке врсте српског „са-краља” задржао је старији брат Драгутин,¹³⁰⁹ чиме је у оквирима традиционалног схватања власти у Србији, изгледа, био сасвим сужен простор за избор трећег, бар формалног „савладара”, с титулом „младог краља”.¹³¹⁰ Кроз избор иконографије и програмског контекста у који су постављали портрете својих синова, међутим, и краљ Драгутин и његов брат Милутин настојали су ипак да што убедљивије образложе право својих потомака на наследство српског трона. Када је Ариље у питању, већ смо истакли да је довођење у везу портрета Драгутинових синова са представом Лозе Јесејеве у оквиру сложеног тематског система припрате имало посебну династичку димензију.¹³¹¹ Значај старијег сина и његово првенство у наслеђивању исказано је, при том, постављањем Владислављевог лика на леву страну композиције, под десну руку Христа Емануила. Речник новоосвојених иконографских формула, примењених на главној ктиторској композицији, у потпуности је, дакле, био пренет и на представу с ликовима ктиторских синова. Крај Владислава није била приказана његова супруга Констанца Морозини, којом се он оженио још 1293. године.¹³¹² У питању је, сасвим сигурно, била последица дубоко укорененог обичаја да се у оквиру портретских целина српске династије невесте Немањића приказују тек по уздизању њихових мужева на владарски престо.¹³¹³

Таб. 33

¹³⁰² О нагом порасту моћи и самосвести краља Драгутина после 1284. и 1291. године cf. Љ. Максимовић, in: *Историја српског народа*, I, 441-444.

¹³⁰³ Cf. Динић, *Српске земље*, 142-143. Новији истраживачи са знатно више сигурности лоцирају Ариље на територију којом је владао краљ Драгутин. Cf. Ј. Калић, *Рашки престо краља Стефана Драгутина*, in: *Свети Ахилије у Ариљу*, 8.

¹³⁰⁴ Према опису Окуњева, у питању су обручи „св кјотцама спереди” (Окунев, *Ариље*, 250), док Бранислав Живковић на главама Владислава и Урошића црта венце с луковима преко темена или камарионима (Живковић, *Ариље*, 14/45), али на самој фресци јасно се види да венци Драгутинових синова нису имали ни камарионе ни додатне лукове.

¹³⁰⁵ О читавом питању детаљно расправља Ђорђевић, *О јорџрејима у Ариљу*, 142-144.

¹³⁰⁶ Милошевић, Нешиковић, *Ђурђеви ступови*, сл. 33.

¹³⁰⁷ Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, Т. II; Живковић, *Богородица Љевишка*, 52, 53 (11).

¹³⁰⁸ Тодић, *Грачаница*, црт. XIX.

¹³⁰⁹ О Драгутиновом положају у држави и његовој титули cf. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 119-128 (са старијом литературом); Ђорђевић, *О јорџрејима у Ариљу*, 139-142. Могло би се приметити да се у ариљском ктиторском натпису и белешци пареклисијарха Генадија као господар државе помиње само краљ Милутин. Но, помен савладара није био обавезан у позновизантијској, па ни српској дипломатичкој и епитафској пракси.

¹³¹⁰ Према мишљењу Радета Михаљчића, српски „млади краљеви” нису имали статус истинских савладара. Cf. Р. Михаљчић, *Владарске титуле обласних господара*, Београд 2001, 26-42.

¹³¹¹ Види поглавље о тематском програму припрате у овом раду.

¹³¹² *Историја српског народа*, I, 450, са старијом литературом. Угарски краљ Андрија III даровао је 1292. године Владиславу „херцештво Славонију” као наследни посед (ibidem), што није оставило трага у титулатури Драгутиновог старијег сина у Ариљу.

¹³¹³ Cf. Николић, *Прилози проучавању живописа*, 96-97.



САГЛЕДАВАЊЕ ЛИКОВНИХ ОСОБЕНОСТИ

Извесно удаљавање од српских традиција и вредности византијског зидног сликарства XIII века уочљиво је на ликовним елементима ариљског живописа исто онако као у и његовом тематском програму или иконографским решењима. И промене у сфери формалних одредница слике имале су улогу тихог разграђивања постојећег система. Знатно мање оне су биле плод покушаја да се ухвати корак с најнапреднијим токовима савременог сликарства.¹³¹⁴ Од велике уметности из треће четвртине XIII века, у којој су несумњиво налазили надахнуће и оквири својих стваралачких назора, живописци моравичке катедрале удаљавали су се нарушавањем формалне и духовне равнотеже дела, наглашавањем одређених ликовних елемената на уштрб других и уношењем новог, не класичног сензибилитета обележеног тежњом ка већој изражајности, немиру, па и експресији.¹³¹⁵ Стога се о ариљском зидном сликарству с разлогом може говорити као о завршној, заправо маниристичкој фази византијског „монументалног” стила XIII столећа. Промене унутар те већ умируће „пластичне” сликарске концепције у Ариљу су тумачили зографи који нису спадали у изразиту уметничку елиту свога доба. Њихово остварење је због тога, поред предзнака постепених преображаја, у себи носило и елементе опадања сликарских вредности васпостављених у Србији средином века. Прилично неуједначени у схватањима, надахнућу и способностима, ти живописци су у моравичкој катедрали ипак оставили многа занимљива, каткад веома вредна остварења, незаобилазна при покушају сагледавања српског духовног, културног и уметничког миљеа крајем XIII века.

СТРУКТУРА И ЕЛЕМЕНТИ СЛИКЕ

Композиција

Међу променама у концепцији слике до којих је дошло у односу на зрело, класично стваралаштво монументалног стила, доречено у пуној лепоти на зидовима Сопоћана, у Ариљу се издвајају новине у композиционом поступку. На први поглед слабо уочљиве, оне се током пажљивијег разматрања показују као веома битне. Најпре се запажа да боја која је већ од спољашње приправе и бочних параклиса мазуолеја краља Уроша I, а затим и Градца, почела полако да губи својство једног од пресудних стожера

¹³¹⁴ Мишљење о „принципијелној напредности” ариљских фресака и њиховом значајнијем приближавању концепцијама, па и резултатима класицизма Палеолога, које је заступао Светозар Радојчић (Радојчић, *Сликари српског сликарства*, 73), или закључак Рихарда Хаман-Мак Лина и Хорста Халенслебена да ариљско сликарство представља нов и оригиналан стил у сваком погледу (cf. Haman-Mac Lean, Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, II, 341), с разлогом нису подржали каснији истраживачи (cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 44-45; Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља*, 38-43; idem, *Српске фреске с краја XIII века*, 82, 84-88). Одмерене ставове о степену блискости ариљских фресака и оних у споменицима стила

Палеолога налазимо већ код Сретена Петковића (cf. Петковић (С.), *Ариље*, VII-IX).

¹³¹⁵ Истраживачи се углавном слажу у оцени да сликари моравичке катедрале „помало руше традиције на којима је почивала њихова уметност” и „продире у неке непознате проблеме” (Ђурић, *Византијске фреске*, 44), да показују „извесну стилску напредност” [Петковић (С.), *Ариље*, IX] и да сликарство Ариља, поред градачког, „радикалније раскида са класицизмом ранијих деценија него Ђурђеви ступови и Петрова црква”, при чему у погледу боје показује „далеко одлучније” скретање од сопоћанских традиција него сликарство Градца (Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 80, 84).

композиционе структуре слике, на фрескама моравичке катедрале добија сасвим споредан значај.¹³¹⁶ Њена улога сведена је на опис реалности приказаног света и уношење живости у слику, заправо на стварање пикторалних ефеката. Потреба за дубљом композиционом систематичношћу у избору и распоређивању топлих и хладних тонова, односно супротстављању комплементарних боја, готово у потпуности се изгубила. Само у ретким сценама, као што је *Причешиће айосилола*, запажа се покушај хармонизовања и ширег структурног усклађивања боја.¹³¹⁷ У Ариљу је устројство композиције поверено неким другим ликовним елементима, при чему су некада неприкосновени принципи симетричности, уравнотежености и моћног, свечаног мира композиције често нарушавани.¹³¹⁸

- Таб. 12 У *Крштењу Христовом*¹³¹⁹ фигура главног протагонисте догађаја измештена је из средишта сцене и померена на леву страну, чиме је створена јединствена вертикала унутар полигона међусобно супротстављених дијагонала и изломљених линија пејзажа, односно низа анђеоских фигура. Чак је и површина реке Јордана на хоризонту снажно и сасвим неприродно искошена. Утисак нестабилности и суздржаног, али напрегнутог покрета појачава на прсте уздигнута и дубоко нагнута фигура Крститеља. Погнутом Јовану Претечи противтежу чини, с једне стране, оштра кљунаста стена обале, а с друге на сличан начин сагнути анђео у првом плану, но они не смирују динамику његовог покрета, већ га као ехо проносе кроз композицију. Упечатљив и наглашен ритам светло-тамних контраста даје слици утисак нарочитог немира, сугеришући да се догађај одвија ноћу, под неким готово сабласним сценским осветљењем. На сасвим сличним принципима била је заснована и композиција *Рођења Христовог*.¹³²⁰ У њој, такође, скоро да нема изразитијих кретњи протагониста, али је ипак сва прожета покретом и немирним ритмовима форми и линија, односно сукобима светлости и сена. Прилично високо, готово у горњој половини композиције, нашла се изломљена маса Богородичиног тела уоквирена укосом постављеном постељом која веома живо кореспондира с читавим сплетом паралелних и управно постављених дијагонала у доњем делу сцене. Узнемирујући, лелујави сукоби „рефлекторског” светла и дубоких сенки највише су замаха добили на наборима хаљина двојице пастира и Јосифа, док се на падинама стена и на одећи свирача претварају у искричаву, готово импресионистичку игру. Покрети учесника – неспретни и некако сапети – као и изразите, ружне физиономије укочених погледа, приказиване често у профилу, потцртавају нарочиту, неklasичну ноту композиције.¹³²¹ На оваквим ариљским представама непосредност, маниристички немир и неутлађеност исказа приче однели су потпуну превагу над класичном уравнотеженошћу и утишаном, монументалном конструкцијом уметности из средине XIII века. У појединим сценама Великих празника тај нови сензибилитет у формулисању композиције присутан је нешто дискретније. Тамо се он јасније исказивао тек у понеком детаљу, као што су драматични покрети и скокови апостола у *Преображењу*¹³²² или дијагонално пружено степениште, искошени кров грађевине и необично нагнута фигура Симеона Богопримца на представи *Срећења*.¹³²³

- Таб. XX С друге стране, ако је сама тема то налагала, ариљски сликари знали су да на композицијама у личној мери дочарају атмосферу свечаног мира, као на сцени *Усићења Богородичиног*.¹³²⁴ И на тој представи фигура главног актера – Христа – била је измештена из средишта композиције и видно померена на леву страну, на којој се нашла и већина других учесника у догађају.¹³²⁵ Они се стога тискају на скученом простору, што ствара утисак извесне пренапрегнутости. У целини, композиција ипак делује уравнотежено и свечано. Том утиску доприноси вешто распоређивање и одмеравање волумена двеју грађевина у позадини, као и наглашена хоризонтала Богородичиног тела на одру у првом плану сцене. Уместо дијагонала, композицијом владају смирени односи усправно и водоравно пружених линија маса. Колорит је нешто расветљенији и уравнотежен равномернијом применом хладних и топлих тонова, уз знатну употребу беле боје. У Ариљу су, међутим, овакве композиције доста ретке, пошто су сликари били склони

¹³¹⁶ Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља*, 35-36; *idem*, *Српске фреске с краја XIII века*, 81-82.

¹³¹⁷ Cf. *ibidem*.

¹³¹⁸ Cf. Ђурић, *Српско сликарство на врхунцу*, 424.

¹³¹⁹ Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 73, 2.

¹³²⁰ Петковић (С.), *Ариље*, сл. 18-19; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, сл. 118.

¹³²¹ Cf. Кашанин, *Ариље*, 156.

¹³²² Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 74, 1.

¹³²³ Стојаковић, *Архијексионски простор у сликарству*, сл. 68.

¹³²⁴ Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 78, 3, 79, 4, 80, 1, 2; Чанак-Медић, *Светило на ариљским зидним сликама*, сл. 1; Стојаковић, *Архијексионски простор у сликарству*, сл. 32.

¹³²⁵ Cf. Мако, *Особености иосиујака размеровања*, 164, сл. 8, где се асиметричност у компоновању приписује искључиво „знатној несигурности овог мајстора”. Међутим, не сме се заборавити да постављање главне фигуре у центар композиције спада у најједноставније композиционе поступке, којима владају и сликари почетници.

да усталасају чак и оне сцене које унутар свог сижеа не носе изразитије елементе драме. Тако Рођењем Богородице¹³²⁶ поново доминира дијагонала лежаја породиље, измештена из средишта композиције. На њу се надовезују искошени ставови тела и положаји руку на супротне стране погнутих девојака. Снажно усковитлане драперије, што овијају бедра и лебде изнад глава, потцртавају хитрину покрета издужених фигура, да би само вертикале стубова у позадини давале овој веома успелој композицији нешто свечаније одмерен ритам.¹³²⁷

Таб. 17

Не чуди, стога, што су у сценама наглашеног драмског садржаја, као што је то било *Издајство Јудино*,¹³²⁸ сликари моравичке катедрале искористили прилику да јасније испоље властити сензибилитет и естетске назоре, однеговане у крилу измењене духовности тога времена. Притајени немир и спутани покрет, присутни на већини осталих ариљских композиција, у *Издајству Јудином* букнули су у пуној мери. Са Јудом и већином Јевреја, фигура Христа као главног протагонисте померена је и овде нешто улево, да би на десној страни остало довољно простора за наглашене кретње најагресивнијих нападача. Нагнут ка издајнику, који му хитро прилази и грли га, Спаситељ је поглед усмерио на супротну страну, управо према двојници младих Јевреја с високо уздигнутим рукама и снажно залепршалим плаштевима. Други пар бахатих младића надноси се над Христа, хвата га за главу и кроз ваздух жестоко замахује песницама, док неки старији Јудеји на десној страни сцене подижу руке или витлају батилама. Уобичајена бројност фигура које се тискају у жустром покрету такође доприноси наглашеној живости и општој покретљивости унутар приказа. Захваљујући густој мрежи линија динамичног цртежа фигура, композиција из средишта готово зрачи акцијом у различитим правцима,¹³²⁹ а општи покрет маса истичу и елементи стеновитог пејзажа. Силуета хумке у доњем десном углу и извијене стене при врху сцене прате правце пружања Јудиног злокобно залепршалог плашта и снажно завијореног огртача бахатог Јеврејина на десној страни композиције. Рекло би се да је у тумачење драме сукоба, осим погледа и покрета, односно динамике линије и маса, својим психолошким вредностима била смишљено укључена и боја. Одећа Исуса Христа, као представника добра, смирења и жртве, изведена је топлим, мрким и окер тоновима, хитон и химатион Јуде – симбола подмуклог зла – насликани су хладним, зеленим и плавим бојама, док су јарошћу захваћени, најватренији нападачи на десном делу сцене одевени у јаркоцрвене хаљине.

Таб. 15, XI

Наглашен, често опори покрет, нарушена равнотежа, сукоби светлости и сенке, притајени призив антикласичног и различито степеновани немир увлачили су се, дакле, у структуру ариљских композиција сагласно природи теме и опредељењима сликара. На тај начин створена је основа за изградњу ликовне визије која се прилично удаљила од монументалних и епских полазишта. Природу промена доста сликовито може да покаже упорно понављање нешто измењене позиције главног протагонисте. Он се потискује из самог средишта композиције и мање или више помера у леву страну. То је захтевало успостављање нове, динамичније равнотеже маса и изазивало утисак једва прикривеног неспокоја. Но, нису се мењали само принципи и дух композиције већ су нов значај добили неки дотада занемаривани композициони елементи, као што је светло, на пример. Оно је у већини сцена подређено захтевима истицања идејног тежишта слике и остварења визуелног јединства целине приказа.¹³³⁰ У *Причешћу айосџола*, *Усијењу Богородичином*, ктиторској представи или *Издајству Јудином* „рефлекторско” светло као на позорници зрачи из средишта композиције, указујући на језгро приче и „пажњу посматрача привлачи ка сржи збивања”.¹³³¹ На неким другим сценама, попут *Рођења Христовог*, *Сређења*, *Крштења* и *Жртве Авраамове*, преовладали су изражени сукоби светлости и сенке, па снажни снопови светла као да падају с бока, или долазе из различитих праваца, градећи веома ритмичну, помало расуту, али узбудљиву сликарску структуру.

Одређени композициони поступци уобичајени крајем XIII и почетком XIV века, као што је то било низање епизода циклуса у виду повезаних секвенци јединственог фриза, у живопису моравичке катедрале нису доживели ширу примену. Композиционо повезане епизоде срећу се само у циклусу Житија светог Николе у ђаконикону и у циклусу *Жртве Авраамове* у припрати.¹³³² У науци је изнето мишљење

Таб. 32

¹³²⁶ Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 78₁; Радојчић, *Сџаро српско сликарство*, Т. 43; Ђурић, *Византијске фреске*, сл. 40.

¹³²⁷ Cf. Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 84.

¹³²⁸ Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 76₁, 77; Петковић (С.), *Ариље*, сл. 30-32.

¹³²⁹ Cf. Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 84.

¹³³⁰ Чанак-Медић, *Светило на ариљским зидним сликама*, 13-17 (са старијом литературом).

¹³³¹ А. Стојаковић, *Светлост у моравском сликарству*, in: *О кнезу Лазару*, Београд 1975, 295.

¹³³² Живковић, *Ариље*, 5, 15.



Слика 13. Рукоположење светог Николе за епископа (деталј)

да су и у тим примерима кључну улогу имали древни иконографски предлошци, а не жеља да се следе савремени стилски токови.¹³³³ Мора се при том ипак приметити да је стапање сцена у композиционе фризове циклуса у Ариљу било остварено управо на оним местима где је то расположиво зидно платно дозвољавало. Једноставно, необично издужена архитектура рашког храма у Моравицама, са сасвим уситњеним зидним површинама, није пружала одговарајуће услове за примену поменутог композиционог поступка. Ариљски сликари ипак су знали да веома вешто прилагоде композицију својих слика великом броју полукружних и лучних површина које су наметале оквир представама. У сазвучју са извијеним косинама оквира повијане су веома често и силуете или линије пружања маса фигура и пејзажа, док је у *Пућу на Голгоџу*¹³³⁴ ивица преломљеног лука чак искоришћена за убедљиво дочаравање узлазно-силазног кретања поворке. Међутим, у неким другим примерима, попут представа *Рођења Христовог* ■ *Силаска у ад*, архитектонски оквир сцене био је мање поштован. Иако те композиције у основи прате облик лучне површине, он није наглашен црвеним бордурама већ се плава позадина сцене простире и преко ивица аркаде.¹³³⁵

¹³³³ Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 75.

¹³³⁴ Ibidem, сл. 7.

¹³³⁵ Недостатак простора навео је сликара да у одређеној мери пренебрегне границе наметнутог архитектонског оквира ■ на пред-

ставама *Рођења Богородице* и *Ваведења*, на којима се горња ивица сцене не поклапа са доњом ивицом прозора на јужном и северном зиду западног травеја. Cf. Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 78/1-2.

Сликана архитектура

Прилично променљив став ариљских сликара запажа се и у односу према сликаној архитектури која је у византијској уметности већ од средине XIII века добијала све сложеније композиционе задатке.¹³³⁶ Наменена првенствено дочаравању сценског амбијента, сликана архитектура у поменутом периоду активно се укључује у одређивање дубине простора, уравнотежавање маса и стварање композиционих акцената на слици. Добро упознати с тим достигнућима, живописци Ариља нису, међутим, исказивали жељу да их унапреде и развију у складу са захтевима савремених стилских трагања. Штавише, они понекад својим решењима заостају и за неким старијим сликарима на које су се очигледно угледали.¹³³⁷ У *Усјењу Богородичином*, на пример, грађевине у позадини знатно су скромнијих димензија у односу на фигуре у првом плану и знатно су мање разуђене од сличних постројења у сопоћанском *Усјењу*. Зграда на левој страни изведена је чак уз готово доследну примену већ одавно застареле ортогоналне пројекције. Ипак, она не одаје утисак плошности јер, попут грађевине на десној страни сцене дате у косој пројекцији, кроз широке лучне отворе открива оку посматрача сеновиту унутрашњост и тако продубљује „активни” сценски простор.¹³³⁸ Инверзна перспектива примењена је само на степенику пред Богородичиним одром, наравно без икаквих значајнијих последица по композиционо устројство слике. У покушају да јасније раздвоје планове, сликари су иза фигура апостола увели ниски, степенести, рељефно обрађени зид. Он има одређену пластичност и доприноси уравнотежењу маса у композицији на којој фигуре учесника нису биле равномерно распоређене. Слични зидови сликани су и у *Сређењу*, *Визији свјећога Пејтра Александријског* и сцени *Христос пред Пилајом*, али је њихова улога у тим композицијама нешто значајнија. У представи *Христос пред Пилајом* јавља се и зграда с двосливним кровом, дата у инверзној перспективи, која, ма колико једноставна, ипак има важну улогу у компоновању слике. Та зграда истиче фигуру главног актера и истовремено усмерава поглед посматрача ка левој страни сцене, где су смештене фигуре римског намесника и камилуса који му сипа воду на руке.

Таб. XX

Много више истраживачког духа и жеље да се одговори на сложеније захтеве уметности с краја XIII века показали су ариљски сликари у неким другим композицијама. Међу њима се издвајају *Сређење*, *Рођење* и *Ваведење Богородице* или представе јеванђелиста у пандантифима. У сцени *Сређења Господњег* дуж читавог првог плана дијагонално се пружа ритмична каскада дугог степеништа које, продубљујући простор, досеже до ниског пара зидова као размеђе планова. Даљи продор у дубину остварен је захваљујући представи олтара под витким киворијем, постављеним иза поменутог ниског зида, док позадином у потпуности влада масивна грађевина на стубовима. Као и степениште или олтар, она је приказана у инверзној перспективи, тако да линије искошених ивица њених кровова воде око посматрача равно ка фигурама Јосифа и Богородице на левој страни сцене. Оптичком јединству, драматској повезаности двеју група фигура и уравнотежењу маса сцене посебно доприноси помињани ниски зид, са ритмички правилно распоређеним зупцима.

Таб. 11

Присуство развијене сликане архитектуре, приказане уз употребу сложенијих пројекционих система, запажа се и крај представа јеванђелиста у пандантифима. Тако светог Јована окружују две конструкције од којих је једна дата у инверзној, а друга у перспективи са нормалним конверговањем зракова. При томе је долазило до мимоилажења пројекционих линија и стварања ефекта „неочекиваних продора архитектонских облика”.¹³³⁹ Ови динамично постављени облици чине веома складну композициону целину са цртежом светитељеве фигуре и показују се као њен природан оквир. Крај јеванђелисте Марка насликане су, као у *Сређењу*, дијагонално постављене степенице како би се продубио простор првог плана. Два стуба у позадини, на којима се изнова сучељавају инверзна перспектива и перспектива са нормалним конверговањем зракова, повезана су велумом, па је светитељев лик потпуно уоквирен архитектонским облицима. Значајну композициону улогу, такође, имају две грађевине представљене на северозападном пандантифу. Њихове конвергентне линије маса сустичу се на фигури јеван-

¹³³⁶ О улози сликане архитектуре на композицијама из тог периода cf. Стојаковић, *Архијектјонски ѡросјор у сликарсјиву*, 117-122, et passim.

¹³³⁷ Окуневъ, *Ариље*, 241-242; Стојаковић, *Архијектјонски ѡросјор у сликарсјиву*, 120; Тодић, *О сјилским особеносјима фресака Ариља*, 31-32.

¹³³⁸ Окуневъ, *Ариље*, 241-242.

¹³³⁹ О сучељавању та два пројекциона система на средњовековној слици cf. Стојаковић, *Архијектјонски ѡросјор у сликарсјиву*, 80-84. Перспектива са нормалним конверговањем зракова била је примењена и при обликовању сликане архитектуре крај јеванђелиста у Сопоћанима (cf. Живковић, *Сопоћани*, 8-9).

ђелисте Луке. Ипак, најразвијенија и најсложенија архитектонска позадина била је насликана иза представе светог Матеје на североисточној страни поткуполног простора. Она је, нажалост, веома оштећена и измиче покушајима поуздане анализе. И поред тога, пажљивије проучавање сликане архитектуре крај ликова јеванђелиста показује недвосмислено да су поједини ариљски сликари суверено владали свим пројекционим системима епохе, да су знали да их ставе у функцију сложенијих композиционих задатака и да су имали довољно маште при варирању облика архитектонских конструкција.

Таб. 17, 18

Своја „сценографска” умећа ариљски мајстори су с доста успеха применили и на двема представама из Богородичиног житија – *Рођењу* и *Ваведењу Богородице*.¹³⁴⁰ На сликаној архитектури у тим сценама још једном су сучељени сложени пројекциони системи: инверзна перспектива и перспектива са нормалним конверговањем зракова, преузета из античке уметности.¹³⁴¹ Композиције су због тога добиле у живости простирања грађевинских облика, а фризови фигура у првом плану били су издељени у лакше сагледиве целине. Низови вешто распоређених стубова ентеријера у *Рођењу Богородичином* умногоме утичу на општи изглед и карактер композиције. С једне стране, они смирују наглашене покрете актера, а с друге уносе у слику одмерен, свечано интониран ритам. У продубљивању простора ове сцене и наглашавању композиционе динамике значајну улогу имају и елементи мобилијара, пре свега дијагонално постављен лежај породиље.¹³⁴² Живописци су са толико умешности и свежине уобличили сликану архитектуру у епизодама из Богородичиног детињства да је права штета што им сведени простор одређен за сликање тих сцена није дозволио да до краја развију облике архитектонских постројења у позадини.

О сликаној архитектури у моравичкој катедрали није могуће донети сасвим поуздан суд, пошто је већи број сцена на којима се она јављала сада веома оштећен (*Прање ногу*, *Причешће ајосѿола*) или у потпуности уништен. Стиче се ипак утисак да оцену о њеном „конзервативизму”, донету понајвише на основу сцене *Усијења Богородичиног*,¹³⁴³ треба ублажити. Ако не због другог, то је потребно учинити ради доста честе и умешне употребе перспективе са нормалним конверговањем зракова, коју су досадашњи истраживачи пропустили да уоче и истакну. Продор у дубину простора изведен елементима сликане архитектуре на ариљским фрескама најчешће није нарочито изражен. Међутим, композиционо прилично оправдана примена инверзне перспективе у *Сређењу*, *Ваведењу Богородичином*, *Суду Пилајовом* и на грађевинама крај неких јеванђелиста сведочи да ариљски сликари нису заостајали превише за токовима савремених уметничких трагања. И најслабији сликари светог Ахилија у Ариљу знали су у доброј мери да се послуже елементима сликане архитектуре и мобилијара како би продубили простор и организовали композицију. О томе сведоче сцене циклуса светог Николе у ђаконикону, нарочито представе светитељевог *Рођења* и *Тројице војвода у ѿамници*. У потоњој сцени људске фигуре нашле су се унутар кружног зида тврђаве, насликаног у привидној птичијој перспективи.¹³⁴⁴ Иако је јасно да је живописац ђаконикона на овакав „експеримент” са сасвим неуобичајеном визуром био наведен иконографским предлошком,¹³⁴⁵ вреди истаћи његову храброст и умешност да и поред скромних сликарских могућности одговори на несвакидашњи цртачки изазов.

Пејзаж

Можда је нешто значајнију улогу од сликане архитектуре на ариљским сценама добио пејзаж.¹³⁴⁶ Ни он није служио само означавању природног амбијента драмске радње него је веома активно учествовао у формулисању композиције, продубљујући донекле простор, стварајући динамичку равнотежу маса и наглашавајући покрет. Управо због тих сложених задатака које је на себе преузео, пејзаж се у Ариљу у приличној мери удаљавао од уобичајених природних облика и стицао изглед неког фантастичног крајолика, што у византијској уметности није била реткост. Као његов основни елемент редовно се појављу-

¹³⁴⁰ Velmans, *Le rôle du décor architectural*, 205.

¹³⁴¹ О пореклу перспективе са нормалним конверговањем зракова у средњовековној уметности cf. Стојаковић, *Архијерехионски ѿросѿиор у сликарсѿивоу*, 80-82.

¹³⁴² Окуневъ, *Ариље*, 241.

¹³⁴³ Cf. Тодић, *О сѿињским особеносѿиима фресака Ариља*, 31; Стојаковић, *Архијерехионски ѿросѿиор у сликарсѿивоу*, 120.

¹³⁴⁴ Живковић, *Ариље*, 5.

¹³⁴⁵ О овоме cf. поглавље посвећено иконографском разматрању циклуса *Жиѿија свѿѿог Николе* у овој књизи.

¹³⁴⁶ Cf. Тодић, *О сѿињским особеносѿиима фресака Ариља*, 32; *idem*, *Срѿско сликарсѿиво у доба краља Милуѿина*, 205.

ју доста пластично приказане стеновите литице наглашено изломљеног цртежа. У *Кршићењу* стене које означавају обалу реке творе фон што се простире преко читаве композиције и даје јој кроз сукобе светла и сенки нарочиту драматику. Оне у исто време раздвајају и повезују две половине слике. И сцена *Васкрсења Лазаревог* подељена је овога пута помоћу масивних камених хумки на два сасвим уједначена и уравнотежена дела. При том, снажно повијен стеновити врх на левој страни композиције прати покрет Христове руке и потцртава правац тока радње. Још изразитије учешће пејзажа у стварању утиска покрета запажа се на неким другим композицијама, као што су *Издајство Јудино*, *Пути на Голгошту* или *Жртва Авраамова*. Тако у *Пути на Голгошту* збијеној гомили људи на левој страни сцене, која потискује Христа ка средишту композиције, динамичну равнотежу чине стене на десној страни. Највиша од тих стена, она која просто избија из уназад нагнутог Спаситељевог торза, снажно је повијена надесно, у смеру кретања поворке, а правац њеног пружања наглашен је густим снопом линија пукотина што јој разарају волумен. Исту усмереност, акцентовану низом паралелних линија, и сасвим сличну силуету понављају и хридине у левом и десном доњем углу сцене. На тај начин остварен је утисак јединственог покрета на читавој композицији. Кривине стена у исто време живо комуницирају с лучним ивицама архитектонског оквира сцене, али и са кривуљама које формирају врхови глава Јевреја у поворци, затим са линијама десне Христове руке и десне ноге, односно са доњим рубом спроводниковог плашта.

Таб. 13

Таб. 16

Готово истоветну улогу у наглашавању ритмичног, али сада вишесмерног покрета унутар композиције имају снажно повијене стене у *Жрви Авраамовој*.¹³⁴⁷ Њима је у овој сложеној сцени као део пејзажа вешто придружено једно дрво у десном делу поља. Оно је помогло да се композиција оживи и растерети, али је такође било искошено и саображено покрету праоца Авраама што се са ножем у руци нагиње над Исааком. Захваљујући рачвању грана тога дрвета, успоставља се занимљивија композициона и драматска веза између родоначелника изабраног народа и анђела који му доноси поруку од Бога. Значај пејзажа у представи *Жрве Авраамове* наглашен је тиме што његови елементи раздвајају три епизоде циклуса унутар јединствене композиције фриза. Пажљиво саображавање облика стена, хумки и растиња положају и ставовима фигура, то јест силуетама њихових залепршалих хаљина, спровођено је с много пажње и на овој ариљској представи. Тако је настала једна од најдопадљивијих и најосмишљенијих композиционих целина, која, с формалне тачке гледишта, поставља скоро у исти план фигуру и њену сценску позадину.¹³⁴⁸

Таб. 32,
XXVI, XXVII

У продубљивању простора и одвајању планова пејзаж на ариљским зидним сликама, међутим, није имао нарочито важну улогу. Она је нешто уочљивија само у *Рођењу Христовом*, где је у првом плану издвојена хумка на којој седи замишљени Јосиф. Иза те хумке, преко дијагонално пружених стена, поглед полази у дубину до Богородичиног лежаја постављеног крај падине за којом се у трећем плану помаљају фигуре тројице мудраца. Но, продор у простор ту се не зауставља. Осим до Спаситељеве колевке у утроби пећине, поглед досеже и до оштећене фигуре арханђела благовесника кога заклања литица насликана при врху сцене. Захваљујући одсјајима и сеновитим површинама, стене на десној страни представе добиле су јасну тродимензионалност. Због тога је постала „оипљива” и међусобна удаљеност пастира који стоји на њима и фигура у првом плану. Убедљиво дочарана пластика стена, кадра да створи утисак дубине, присутна је, такође, на левој страни сцене *Кршићења Христовог*, а затим и у *Преображењу*, *Издајству Јудином* или у *Васкрсењу Лазаревом*. С друге стране, одвајање планова помоћу ниских хумки, иза којих се помаљају фигуре, било је примењено једино још на представи *Уласка у Јерусалим*, и то у прилично сведеном облику.¹³⁴⁹

Таб. XV

Знатно ређе него хумке, стеновите врлети и хриди, на представама крајолика у ариљским сценама појављује се растиње. Поред већ поменутог дрвета у *Жрви Авраамовој*, високе дрвенасте биљке сликане су само још у сценама чија је иконографија то изричито захтевала: у *Кршићењу Христовом* и *Уласку у Јерусалим*. И док у првој представи дрво, при чијем је корену постављена секира, има сасвим симболичну улогу, дотле високо, реалистички насликано и под теретом дечака повијено дрво у *Уласку у Јерусалим* заузима важно место у средишњем делу композиције. У ову прилично ритмичну јеванђеоску

¹³⁴⁷ Cf. Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 83, 1-3; Тодић, *О сриљским особеностима фресака Ариља*, сл. 12.

¹³⁴⁸ Динамичко супротстављање дијагонала простирања маса фигура и пејзажа у ариљској *Жрви Авраамовој* разматрао је већ Николај Окуњев (cf. Okunev, *Monumenta artis serbicae*, III, 4).

¹³⁴⁹ Cf. Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 74, 3; Петковић (С.), *Ариље*, сл. 26.

слику, пуну живости, оно уноси још више покрета својим обликом и благом искошеношћу, доследно пратећи извијену линију брда на левој страни сцене. На падинама брежуљака у ариљским представама знатно чешће се јавља ниско, немирном тамнозеленом линијом сликано растиње (*Рођење Христово, Кришћење, Жртва Аврамова, Издајство Јудино*). Његова улога била је да призор приближи стварности и да унесе нешто живота међу огољено стење.

Фигура

Пресудну улогу у уобличавању византијске религиозне слике имала је, ипак, људска фигура. Као носилац драмске радње и тумач сижеа приче, истакнута на позорници првога плана, она је по правилу била и кључни композициони елемент, око којег је организована архитектоника читавог ликовног дела. Стога је у нашим покушајима да опишемо и растумачимо принципе на којима су се заснивале техника и поетика компоновања ариљских сликара било, сасвим природно, већ подоста речи о ликовима људи. Показало се тада да је улогу организационог стожера композиције обично преузимала фигура главног протагонисте догађаја, чији су ставови и покрети често били веома сложени и цртачки добро проучени. У *Издајству Јудином, Пућу на Голгоћу, Уласку у Јерусалим*, односно у средишњој и завршној сцени циклуса *Жртва Аврамова*, покрети тела и главе главног актера иду у супротним смеровима, при чему су леви и десни део композиције били драматски и психолошки повезивани. Понекад се овакво решење преносило и на остале важније учеснике у сцени, као, на пример, у *Суду Пилајовом, Срећењу, Ваведењу* или сцени *Свешти Никола спасава њири човека од смрти*.¹³⁵⁰ Ставовима тела, као и покретима руку и ногу фигуре су кроз вешт цртеж неретко биле међусобно преплетане у веома занимљиве и складно компоноване групе. Такве скупине чине, рецимо, бабица и девојка водоноша у *Рођењу Богородичином*, затим Христос, Јуда и двојица Спаситељу најближих нападача у *Издајству*, Валаам и анђео у *Лози Јесејевој*¹³⁵¹ или Авраам и Исаак у *Жрви Аврамовој*. Сасвим сличне цртачке арабеске знале су да произађу и из композиционог сучељавања људске фигуре са елементима пејзажа и сликане архитектуре, у чему су поједини ариљски сликари исказивали завидну вештину (*Жртва Аврамова, Пућ на Голгоћу, Ваведење Богородице*).

Пропорције и ликовни третман фигура као самосталних јединица у ариљском зидном сликарству нису сасвим уједначени.¹³⁵² Преовлађују, ипак, витке, издужене фигуре.¹³⁵³ Изразито издужених пропорција су и девојке у *Рођењу Богородичином*, млади Јевреји у *Издајству Јудином*, појединачни ликови пророка у поткуполним луцима, арханђел Гаврило, пророк Давид и Богородица из *Благовести*, односно свети Јован Златоусти, Богородица са Христом и портрети српских архијереја у најнижој зони. Оне се обично веома хитро крећу по сцени, чинећи изразите гестове и покрете вариране по емотивном набоју и снази.¹³⁵⁴ Без нарочите природности, понекад чак сапети и усиљени, ти покрети могу бити прожети нервозом и жестином (*Издајство Јудино, Пилајов суд, Жртва Аврамова*), знацима умора и измучености (породиље у *Рођењу Христовом* и *Рођењу Богородичином*) или свечаном устрепталошћу (*Усћење, Ваведење, Причешће ајосиола*). Они могу изражавати родитељску нежност (Ана која грли малу Богородицу у *Ваведењу*), изненађеност и смерност (*Благовести*) или бити потпуно примирени и замрли (тројица војвода који спавају у тамници из циклуса светог Николе). Покрети и гестови фигура преузели су на себе готово сву драматску афектацију, пошто су са лица актера, по правилу, избрисани мимика и изрази осећања.¹³⁵⁵ Само у ретким случајевима, као на лицима исцрпљене свете Ане у *Рођењу Богородичином*,¹³⁵⁶ арханђела Гаврила и Богородице из *Благовести*,¹³⁵⁷ светог Јосифа у *Рођењу Христовом*¹³⁵⁸ или Авраама у сценама циклуса његовог жртвоприношења,¹³⁵⁹ појави се тихи наговештај одређених душевних стања.

¹³⁵⁰ Cf. Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 82.

¹³⁵¹ Петковић (С.), *Ариље*, сл. 8.

¹³⁵² Мако, *Особености иосиујака меревања*, 165-166.

¹³⁵³ Радојчић, *Стиро српско сликарство*, 73; Hamann-Mac Lean, *Grundlegung*, 342-344. Ђурић, *Српско сликарство на врху*, 424-425 (истиче да је ариљски сликар „понешто издужио фигуре у односу на ранији канон”); Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља*, 35 (износи мишљење да „та издуженост није по канону наступајуће ренесансе Палеолога, већ је типична за сликарство у Ариљу”); idem, *Српске фреске с краја XIII века*, 85 (сматра да је у

питању „стилско опредељење епохе”, „што би најављивало сликарство ренесансе Палеолога”).

¹³⁵⁴ Ђурић, *Византијске фреске*, 44; idem, *Српско сликарство на врху*, 424.

¹³⁵⁵ Петковић (С.), *Ариље*, VII-VIII.

¹³⁵⁶ Velmans, *Le rôle du décor architectural*, 205.

¹³⁵⁷ Петковић (С.), *Ариље*, сл. 16-17.

¹³⁵⁸ Ibidem, сл. 19.

¹³⁵⁹ Millet-Frolow, *La peinture*, II, p. VIII, pl. 83-84. Приређивач албума Александар Фроловић истиче како су у три различите сцене цик-

Физиономије саме по себи ипак носе извесне афективне и психолошке вредности које слици и ансамблу у целини дају живост. Поред лепих класицистички дотераних ликова младих људи и стараца (арханђео Гаврило из *Благовесџи*, арханђел Михаило крај улаза у наос, пророци Соломон и Давид, Богородица са Христом у јужној певници, итд.) на ариљским фрескама јављала су се и изразита, експресивна и некла- сична, чак веома ружна лица, неретко дата у деформисаном профилу (*Рођење Христово, Издајство Јуди- но, Рођење Богородице, Улазак у Јерусалим*).¹³⁶⁰ Честа употреба профила и изразито ружних физиономија постала је особена за сликарство солунског залеђа управо с краја XIII и с почетка XIV века, мада визан- тијској уметности није била потпуно страна ни у претходним столећима.¹³⁶¹

Насупрот у научној литератури често понављаном мишљењу, иконографска разматрања прове- дена у овој књизи показала су да број учесника у ариљским сценама није био повећан у односу на нешто ранију византијску уметност.¹³⁶² Варљиви утисак о нарочитој многољудности композиција на зидови- ма моравичке катедрале произлазио је делом из новог распореда фигура у простору и њихових изражени- јих и уверљивијих покрета. Ако упоредимо, рецимо, ариљске представе *Издајства Јудиног* или *Суда Пила- товог* са истим сценама у Милешеву и Светом Николи у Прилепу, видећемо да је у Ариљу било прика- зано мање учесника, али да су они размештени по читавој површини слике и да се намећу оку посма- трача живим и изразитим гестовима и ставовима. Осим тога, мали формат и необичан, најчешће лучни облик површина на којима сцене приказане у Светом Ахилију доприносе стварању утиска извесне претр- паности слике фигурама. Оне понекад чак „искачу” из оквира сцене, односно прелазе на подручје црве- ном бојом изведених бордура (*Крштење, Преображење, Васкрсење Лазара, Улазак у Јерусалим, Пућ на Голгоџу*).

Таб. 1, 9, 10,
X, XII, XXV

Таб. XV, XI,
XIV

СРЕДСТВА ОПИСИВАЊА ОБЛИКА

Боја

Напустивши начело колористичког компоновања као осмишљеног и доследно спроведеног си- стема, ариљски сликари дају боји улогу подређеног елемента слике. Избор боја је, при том, био прилично сведен, па композицијом владају поједностављени односи плавих, црвених и зелених тонова, уз при- сутство окера и голубије сиве. Иако резултати последњих чишћења оштећених ариљских фресака наводе на извесно ублажавање престојих оцена о звучности и чистоћи тих тонова,¹³⁶³ у основи се, ипак, не могу оспорити запажања о њиховој извесној „сировости”,¹³⁶⁴ непрочишћености и сиромаштву у нијансама.¹³⁶⁵ Боје су најчешће, мада не увек, слагане тако да им пригушену „звучност надокнади кон- траст светло-тамног”.¹³⁶⁶ Општа колористичка гама знатније је измењена у односу на српске споменике зидног сликарства претходног периода и због потпуног напуштања златне, односно окер позадине.¹³⁶⁷ Појава тамноплаве, готово црне основе на ариљским композицијама и појединачним светитељским

луса суптилно варирана душевна стања главног протагонисте – Ав- раама. Но, варирање осећања постигнуто је и на овим представама више кроз говор покрета и гестова, као и захваљујући умешној упо- треби ликовних средстава.

¹³⁶⁰ Кашанин, *Ариље*, 156; T. Velmans, *Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIII^e siècle et manière de les représenter*, in: *L'art byzantin du XIII^e siècle*, 55; Ђурић, *Византијске фреске*, 44; Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 84.

¹³⁶¹ Типолошки, профили у Ариљу веома су блиски онима из XII века, али су протумачени у новом, још експресивнијем духу. О приказивању профила у византијској уметности cf.: O. Demus, *Byzantine Mosaics Decoration*, Boston 1955, 7-8; Б. А. Успенскы, *К системе пере- дачи изображений в русской иконописи*, Труды по знаковым системам, II, Тарту 1965, 248-257; C. P. Charalambidis, *Quelques observations sur la représentation de la servante dans la Nativité de la Vierge de Nérézi*, Cyril- lomethodianum 2 (Thessalonique 1972-1973), 170-175; B. B. Бычков, *Византийская Эстетика*, Москва 1977, 133, 157, et passim.

¹³⁶² Cf. закључно поглавље о иконографији живописа у овој књизи.

¹³⁶³ На промене у вредновању „интензитета” и „јасности” боја у ариљском сликарству утицала су у извесној мери већ његова прва чишћења (cf. Татић, *Ариље*, 14).

¹³⁶⁴ Кашанин, *Ариље*, 156.

¹³⁶⁵ Cf. Радојчић, *Стило српско сликарство*, 73; Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 81. Нешто повољнију оцену боје најбољег ариљског сликара („који воли да истакне сјај инкарната и светлост боје”) даје Ђурић, *Византијске фреске*, 44.

¹³⁶⁶ Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља*, 36.

¹³⁶⁷ Жута позадина јавља се још на оштећеним фрескама Дави- довице, осликане негде у деветој деценији XIII века (cf. Ђурић, *Визан- тијске фреске*, 43-44). О златној позадини на српским фрескама cf. С. Радојчић, *Злато у српској уметности XIII века*, Зограф 7 (1977), 28-35; V. J. Djurić, *La peinture murale serbe au XIII^e siècle*, in: *L'art byzan- tin du XIII^e siècle*, Beograd 1967, 151-153.

представама битно је утицала на појачавање контраста светлих и тамних површина и превласт знатно тамнијег, хладнијег, а свакако и суморнијег општег тона. Како тамне боје неретко преовлађују и на одећи насликаних фигура, за њихово издвајање у односу на позадину коришћена је бела линија која прати контуре и јасније описује облике.¹³⁶⁸

Боја на фрескама моравичке катедрале није, дакле, изгубила само престижну улогу у грађењу структуре композиције, већ се њен значај потискује и у грађењу пластике облика. При моделацији лица ариљски сликари користе боју на два различита начина, али увек дају предност њеним тонским вредностима у односу на колористичке. У вишим деловима цркве, нарочито у сценама и на пророчким представама, пластика лица и откривених делова тела описивана је помоћу наглих прелаза тамнозелених сенки, појачаних мрким тоновима, у светли окер и белу боју најосветљенијих делова. Запажа се и веома ангажовано присуство танких црвених и црвеномрких линија. Њима се потцртавају облици носа, очију и удубљења на образима.¹³⁶⁹ Утисак о присуству снажног сценског осветљења, које истовремено дефинише и негира волумен, на овим представама појачан је дубоким зеленим сенкама испод већа и доњих капака, на странама носа, као и на врату.¹³⁷⁰ Такав начин рада уочава се нарочито јасно у *Рођењу Богородичином*, *Ваведењу*, *Уласку у Јерусалим*, *Усијењу*, *Пути на Голгофу* или на представама пророка у тамбуру и на поткуполним луцима, односно на ликовима светитеља као што су свети Сампсон и Диомид, или свети Лавр.¹³⁷¹ Изразити контрасти светла и сенки присутни су веома често и на наборима хаљина или пејзажу чији рељеф израња из прилично жустрог супротстављања светлих и тамних тонова (*Рођење Христово*, *Причешће айос-иола*, *Крштење*, *Улазак у Јерусалим*). Овакав начин рада, заснован на широким потезима кистом који готово без прелаза слаже различите тонове или боје једне до других, био је заснован на маниру колористичке модулације из средине века. Међутим, потискивањем боје као такве и стављањем светлосног валера у први план суштински је измењена природа слике и добијен нов и занимљив резултат.¹³⁷²

Сликајући појединачне светитељске фигуре, нарочито оне у нижим зонама, ариљски сликари примењују другачији метод рада и опредељују се за углађену моделацију ликова. Контрасти светла и сенке ту су знатно слабије изражени, а прелази из зеленом и мрком бојом затамњених делова лица у оне осветљене бледим окером изведени су са знатно више поступности.¹³⁷³ Пажљиви потези киста се стапају, моделујући заобљене волумене лица што одају утисак пуне пластичности и класичне уравнотежености (Богородица са Христом у јужној певници, Христос на западној страни југозападног пиластра, арханђел Михаило у припрати, итд.). Још доследније примењен тонски начин сликања лица запажа се, што је уобичајено, на портретима живих људи – моравичког епископа Евсевија или српских краљева Милутина и Драгутина. Потпуно ублажени прелази из уских светломрких сенки ка топлом, готово црвенкастом, океру осветљених делова образа претварају се у искричаве, али ипак веома одмерене беле одсјаје на истакнутим деловима очију, чела и носа.

Све ове, већ поодавно уочене и описане разлике у третману боје, односа светлих и тамних површина и начина рада кистом¹³⁷⁴ у ариљском живопису нису биле првенствено последица присуства различитих уметничких личности. Исти живописци мењају начин рада и став према боји у зависности од простора у којем сликају и теме коју обрађују. Висок, необично узак и слабо осветљен поткуполни простор моравичке катедралне цркве, као и други виши делови ове грађевине, просто је наметао потребу да се кроз изразитије контрасте удаљени и умањени ликови и сцене учине сагледљивијим и распознатљивијим. С друге стране, у најнижој зони било је могуће да се готово иконописно обраде представе светитеља којима се непосредно упућивала молитва. Због тога су поменуте представе постављене као фреско-иконе. Најзад, традиција и канони сликања портрета живих људи утицали су на то да на њима и у Ариљу потпуно превлада тонски начин сликања, уз описну употребу линије.¹³⁷⁵

¹³⁶⁸ Окуневъ, *Ариље*, 242-243; Миљковић-Пепек, *Порекло једног сцилског елемента*, 125-128.

¹³⁶⁹ Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 81.

¹³⁷⁰ Idem, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 206.

¹³⁷¹ Cf. Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 88/1-2, 89/1, 90/2.

¹³⁷² Cf. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 206.

¹³⁷³ Idem, *Српске фреске с краја XIII века*, 81.

¹³⁷⁴ Петковић (С.), *Ариље*, VIII; Ђурић, *Византијске фреске*, 44; Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 81-82.

¹³⁷⁵ О особеностима употребе ликовних средстава при представљању портрета живих људи у византијском сликарству cf. Радојчић, *Портрети*, 89; E. Kitzinger, *Some Reflexion on Portraiture in Byzantine Art*, ЗРВИ 8/1 (1963), 185-193.

Таб. 8, III,
XIII, XIV,
XVII, XVIII

Таб. 19,
XXIII, XXV

Таб. I, XIX

Цртеж

Разлика у примени боје и третману односа осветљених и тамних површина између сликарства горњих и доњих зона ариљског храма повлачила је за собом и наглашену разноликост цртежа. Колористички сведена и тонски не превише разуђена примена боје наметала је потребу изразитијег учешћа цртежа у одређивању облика на свим ариљским фрескама.¹³⁷⁶ Међутим, у вишим зонама, нарочито у сценама христолошко-теотоколошког циклуса, цртеж добија много значајнију улогу, јер поред светло-тамних контраста постаје основни носилац израза на слици¹³⁷⁷ (пророци у тамбуру и поткуполним луцима, *Рођење Христово, Кришћење, Издајство Јудино, Рођење Богородице, Жртва Авраамова*, итд.). Хитро изведен, пун динамике и експресивног набоја,¹³⁷⁸ он издваја облике деформишући их и стављајући их у покрет, да би варирао расположење и мењао укупну атмосферу на слици. Њиме су наглашаване дијагонале и немирне силуете пејзажа, изломљени и усковитлани набори на хаљинама, исто као и извијени и напрегнуте ставови и кретње фигура. Таквим цртежом вајане су често сасвим неklasичне физиономије грчевитог и узнемиреног израза и извлачене искричаве власи на њиховим косама и брадама. У науци је оправдано истакнуто да је управо у области овако ангажованог и као основно изражајно средство коришћеног цртежа остварен најочљивији раскид с академизмом уметности треће четвртине XIII века, односно битан креативни помак у ариљском живопису.¹³⁷⁹ Ваља, при том, ипак приметити како се на фрескама Ариља експресивни цртеж не јавља да би у потпуности негирао класични израз, већ да би га маниристички преобразио.

На светитељским фигурама претежно у најнижој зони, као и на портретима, запажа се знатно конвенционалнија улога цртежа. Умирена и дотерана линија добила је задатак да на тим представама детаљно и стрпљиво описује облике, дефинишући их у канонској правилности и пуноћи.¹³⁸⁰ Кадри да реалистично стопе с идеалистичким и класично са изразитим, сликари су на појединим, најуспелијим представама знали да мајсторски остваре префињену и ненаметљиву мрежу гипких и с много осећаја варирираних линија. Ремек-дела, остварена захваљујући управо таквом приступу, свакако су портрети епископа Евсевија¹³⁸¹ и српских краљева Милутина и Драгутина.¹³⁸² Изузетно остварење је и лик арханђела Михаила у припрати.¹³⁸³ Његово благо моделовано и дискретно исцртано лице стоји у ритмичком контрасту с раскошним сплетом линија рељефа на оклопу. Знатно наметљивији и динамичнији цртеж запажа се на Христовој представи на југозападном пиластру у наосу.¹³⁸⁴ Уочљив је нарочито на наборима химатиона, где заједно с израженим контрастом светла и сенке¹³⁸⁵ открива и у најнижој зони продоре оног немирнијег уметничког духа присутног у вишим деловима цркве. На појединим представама цртеж се још у већој мери одметао од функционалне одмерености и завршавао у аутономној, готово комнинској арабески. То се може приметити на ликовима неких старијих светитеља, попут светог Ахилија или светог Павла у јужној певници.¹³⁸⁶

Неуједначене способности, али и променљиви степен надахнућа ариљски сликари најјасније су испољили управо кроз цртеж – најзначајније средство њиховог ликовног израза. Поред дела у којима се, као у *Пућу на Голгоџу, Рођењу Богородице или Жртиви Авраамовој*, исказује суверено владање не само техником него и изражајним могућностима цртежа, у Ариљу су и најбољим мајсторима знале да се омакну цртачке грешке у детаљу. Иако је показао за средњовековног уметника солидно познавање анатомије, најбољи ариљски сликар је у *Кришћењу Христовом* пренагласио лево Христово раме и руку покушавајући да благо

Таб. VI, VII,
XVI, XXVII

Таб. I, XIX,
XXV

Таб. XXIII

Таб. 21, 22

¹³⁷⁶ Наглашену улогу цртежа у ариљском живопису Елен Шварц схвата као арханизам, то јест покушај да се облици XIII века тумаче ликовним језиком XII столећа (cf. E. C. Schwartz, *The Persistence of Linearity in Thirteenth Century Balkan Painting*, in: *Ninth Annual Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers*, Durham 1983, 30). Мада није сасвим лишено основа, такво објашњење удаљава нас од суштинског разумевања проблема, пошто цртеж у моравичкој катедрали има потпуно другачија својства и улогу од цртежа у комнинском сликарству.

¹³⁷⁷ Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 84.

¹³⁷⁸ Кашанин, *Ариље*, 156.

¹³⁷⁹ Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља*, 33.

¹³⁸⁰ Петковић (С.), *Ариље*, VIII; Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 82.

¹³⁸¹ Cf. Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 90, 3.

¹³⁸² Радојчић, *Пориреши*, 90, сл. 23.

¹³⁸³ Cf. Чанак-Медић, *Ариље*, 49, сл. 7, 14.

¹³⁸⁴ Петковић (С.), *Ариље*, сл. 25.

¹³⁸⁵ Радојчић, *Најинис МАРПОУ*, 45.

¹³⁸⁶ Војислав Ђурић је изнео запажање да „главе апостола Петра, Павла, св. Ахилија, Јована Златоустог нису проистекле из сопоћанских источника”, већ да „оне имају нечет старинског, по пореклу комнинског” (Ђурић, *Велика дела византијског сликарства*, 73). Појаву наглашеног линеаризма на поменутих ликовима другачије тумачи Бранислав Тодић (cf. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 206). У сваком случају овакви „комнински цитати”, којих у Ариљу има и на другим местима, од периферног су значаја и не утичу битније на карактер сликарства.

искошено Христово тело прикаже у скраћењу.¹³⁸⁷ У сценама *Издајсѣва Јудиног* и *Усѣења Богородичиног* јављају се у профилу приказани ликови с оком датим без скраћења, у анфасу.¹³⁸⁸ Понекад се, такође, појави несразмера између величине тела и руку, па је левица апостола Тадеја (?) на јужној страни *Причешћа* сасвим умањена,¹³⁸⁹ а десна рука светог Јоакима у *Ваведену* неприродно издужена у односу на тело.¹³⁹⁰

Цртачке грешке уочавају су најчешће у приказивању набора на одећи, који понекад не само да не прате доследно облике тела већ су распоређени без икаквог оку допадљивог система (свети Стефан, већина апостола у *Усѣењу Богородичином*, *Причешће аѣосѣола*, *Прање ногу*). У питању није било пуко незнање, већ вероватно замор и недостатак надахнућа. Исти сликари на неким другим композицијама вешто решавају и знатно сложеније цртачке проблеме. Тако су у *Жрѣви Авраамовој* или *Рођењу Богородичином* набори драперија усковитлани и испреплетани са много више умешности и осећаја, док природно прате простудиране покрете актера. Кроз вешто уобличену игру набора на одећи фигура у средишњој групи *Издајсѣва Јудиног* не само да је дочарана сва драматика догађаја него је, на извештан начин, извршена и карактеризација личности учесника. Својеврсној „симболици” боја овде су придружене и изражајне могућности цртежа. Осим творца дела, иначе сасвим солидних уметника, у живопису Ариља уочава се и рад помоћника који су за њима знатно заостајали по знању и таленту. Они су своја остварења у ђаконикону и појединим деловима циклуса Васељенских сабора сводили готово искључиво на цртеж, али им никако није полазило за руком да линији дају мекоћу и снагу израза, а описаним облицима лепоту и убедљивост.

ДЕКОРАТИВНИ СИСТЕМ ЦЕЛИНЕ

Мада су настојали да уједначе начин рада и прикрију међусобне уметничке разлике, сликари главне задужбине краља Драгутина нису у томе до краја успели. Пред строгим аналитичким оком савремених истраживача „разлике у стилу” и неједнак квалитет поједених делова ариљског живописа¹³⁹¹ откривају се у таквој мери да је читав ансамбл оцењен као „не много успела целина”.¹³⁹² Истицано је, такође, да је „општи утисак који стварају ариљске фреске разбијен неуједначеностима стила и квалитета”.¹³⁹³ У особеном архитектонском амбијенту, дакле у веома издуженој и просторно издељеној унутрашњости рашке грађевине, многе од поменутих разлика, међутим, нису могле бити лако уочене, а разноликости у ликовном приступу подвргнуте су извесном систему. Поред тога, оне се не би смеле схватити као неуједначености у сфери стила. Водећи ариљски сликари крећу се углавном у оквирима сличних стилских опредељења, у која су се уклапала извесна варирања сензибилитета и понешто различит приступ проблему форме, односно разнолико меревање и пропорционисање фигура.¹³⁹⁴ Усклађивању и формалном сабирању ариљског сликарског ансамбла у повезану и јединствену целину доприносили су, поред осталог, неки нарочити споредни елементи. Осим уобичајеног труда да уједначе колорит, примењујући увек исту индиго плаву боју за позадину и сасвим сличну палету на којој преовлађују односи тамноплаве и црвене, односно светлозелене, окера и голубље сиве, подједнаког интензитета и звучности, сликари су посветили посебну пажњу изузетно развијеном и особитом систему орнаменталних трака и бордура.

Широке и веома наглашене, на белој позадини изведене орнаменталне траке с пажљиво исликаним врежама покривају све ојачавајуће испусте на спојевима зидова, све прислоњене аркаде, кордонски венац и унутрашњост прозорских отвора.¹³⁹⁵ Превагом вертикала, овај брижљиво спроведен декора-

¹³⁸⁷ Слично пренаглашавање скраћења запажа се и на искошеном лицу Богородице у *Благовесѣима* (cf. Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 71/2).

¹³⁸⁸ Cf. Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 77/2-3, 79/4. Изгледа да је ту био у питању необичан цртачки манир који се јавља и у неким другим споменицима с краја XIII века као последица појачаног интереса за увођење профила у слику, а за шта сликари нису имали довољно искуства и знања (cf. Millet-Frolow, *La peinture*, III, pl. 7/1-2, 8/1, 22/2-3, 23/3, 24/1-3, 26/2).

¹³⁸⁹ Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 70/2, 4.

¹³⁹⁰ Millet-Frolow, *La peinture*, II, pl. 78/2.

¹³⁹¹ Ђурић, *Византијске фреске*, 44; Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља*, 38.

¹³⁹² Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља*, 38.

¹³⁹³ Радојчић, *Најѣис МАРПОУ*, 45.

¹³⁹⁴ За ове понекад прилично јасно уочљиве разлике cf. Мако, *Особености иосѣуѣака меревања*, 165-173.

¹³⁹⁵ О систему распоређивања и врстама орнаменталних трака и поља у Ариљу cf. Окуневъ, *Ариље*, 243; Јањц, *Орнаментални фресаци*, 13, 15, 21, Таб. IV, бр. 25; XLI, бр. 255-258; LXIII, бр. 412; LXIV, бр. 413, 414; Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (1982), 37; Б. Радојковић, *Најѣис код Срба од краја XII до краја XVIII века*, Београд 1969, 111, 56.

тивни систем наглашава необичну разуђеност и издужену архитектонску структуру моравичког храма. Он води поглед посматрача у висину, обједињујући више са нижим зонама. С друге стране, простирање оку наметљиве орнаменталне траке кордонског венца по дубини простора доприносило је каквом таквом визуелном јединству архитектонски веома одељених просторних јединица наоса. Сличне траке на поткуполним аркадама истовремено су артикулисале поделу осликаних површина и везивале их у јединствену декоративну целину. Орнаментална поља или траке живописци моравичке катедрале понекад користе и да би потребама композиција и представа прилагодили зидне површине чија им ширина и облик нису увек одговарали. То је најочљивије у олтару, поткуполном простору и певницама. У исто време сликари обраћају пажњу на симетрију и једнообразност, па се читава „схема” орнаменталних трака и поља уклапала у јединствен и добро осмишљен систем распоређивања ариљског живописа.

Принцип симетричног размештања композиција и представа испољио се првенствено кроз њихово супротстављање у виду пандана, који су како у садржинском тако и у формалном смислу успостављали везу, чак прилично жив дијалог, између јужне и северне половине цркве.¹³⁹⁶ Светитељском попрсју у медаљону на једној страни храма увек одговара медаљон с попрсјем неког сродног светитеља на другој страни. На исти начин распоређене су и стојеће фигуре, као и сцене Христолошко-теотоколошког циклуса. Фигуре на наспрамним странама цркве, уз то, заузимају и симетричне ставове или се обраћају једне другима (*Благовесџи*, *Деизис* или молитва српских светитеља у западном травеју). Због свега тога ваља закључити да се у временима када га озбиљна оштећења нису нарушавала ариљски живопис указивао као веома добро осмишљена и јединствена декоративна целина у којој су се потирале, или бар ублажавале, све оне тако често наглашаване разлике у сликарском поступку уметника.

СЛИКАРИ, ЊИХОВИ УЗОРИ И ОСТВАРЕЊА

Готово сви истраживачи живописа моравичке саборне цркве слажу се у томе да је он дело двојице главних мајстора и једног прилично слабог почетника, уз које је можда радио још неки помоћник.¹³⁹⁷ Према нашем мишљењу, први од двојице водећих ариљских уметника, тврђи у моделовању, експресивнији у изразу и склон деформацијама, односно употреби живљих боја, осликао је сцене у олтару, од којих се најбоље сачувало *Рођење Христово*, затим мале пророке у тамбуру, све представе на северној и западној страни поткуполног простора, укључујући ту *Преображење*, *Васкрсење Лазарево*, *Улазак у Јерусалим* и неколико пророчких (Јеремија, један непрепознати пророк, Илија, Јелисеј) и светитељских представа у њиховој близини (Кир и Јован), као и *Рођење* и *Ваведење Богородичино* у западном травеју. Његове су и поједине представе у најнижој зони. Други, рекло би се најбољи сликар из ариљске уметничке скупине знатно је одмеренији и наклоњенији класичном изразу. Препознатљив је по мекшем моделовању, мирнијем и пажљивијем цртежу, односно по нешто финијем колориту с више учешћа светлозелене и голубије плаве. Он је осликао пандантифе, источну и јужну страну поткуполног простора са сценама *Сређења*, *Крштења*, *Издајства Јудиног*, *Пућа на Голгофу*, *Благовесџима* и фигурама неколицине пророка и прародитеља Христових (Соломон, Давид, Јоаким, Ана, Исаија и Језекиљ) и светитеља у њиховој близини (свети Сампсон и Диомид), затим *Усијење Богородичино*, највећи број фигура и портрета у најнижој зони, као и најзначајније и најочљивије представе у припрати – *Жртву Авраамову*, ктиторске портрете, арханђела Михаила, светог Ахилија, итд. Знатно слабији од те двојице уметника био је сликар коме су поверавани најмање уочљиви делови зидног сликарства у ђаконикону и вишим зонама слабо осветљене припрате, где се његов рад препознаје на фигурама из неколико *Васељенских сабора*. Он је прилично неуспешно покушавао да опонаша сликарски поступак најбољег ариљског живописца.

До сада је у више наврата истицано да су ариљски сликари у великој мери били ослоњени на искуства зреле фазе византијске монументалне уметности из треће четвртине XIII века која је с посебном пажњом негована у Србији. Требало би нагласити да су ранији истраживачи сасвим оправдано закључили

¹³⁹⁶ Извесна одступања од тог принципа, пре свега у формалном погледу, нису знатније изражена и уочавају се тек понегде. Cf. Мако, *Особености иосџиујака размераванја*, 161-163.

¹³⁹⁷ Радојчић, *Старо српско сликарство*, 73; Ђурић, *Византијске фреске*, 44; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 208.

О већем броју сликара, међу којима се „тројица јасно распознају”, говори само Војислав Ђурић (cf. idem, *Српско сликарство на врхунцу*, 424), док о ариљском сликару или зографу (у јединици!) пише Радомир Николић, (idem, *Зайис о живопису Ариља*, 26; idem, *Прилози шумачењу средњовековних најџииса и зайиса*, 48.

како се српско зидно сликарство из последњих деценија великог столећа наше уметности запутило правцем назначеним у параклисима уз сопоћанску припрату.¹³⁹⁸ Преко сликарства Градца, Богдашића, Драгутинове капеле у Ђурђевим ступовима и Петрове цркве код Раса, па све до Ариља, прати се процес постепене разградње и прекомпозиције вредности на којима се заснивала велика уметност наоса и припрате Сопоћана. Покушаји да се кроз уношење измењеног сензибилитета и уз помоћ нешто другачијих ликовних средстава пружи одговори на захтеве наступајуће епохе у овим споменицима нису довели до решења којима би започело стварање неког сасвим новог стила. Ту, поготово, не може бити речи о резултатима који јасније наговештавају сликарство зреле ренесансе Палеолога.

У самом Ариљу, међутим, где се на појединим композицијама отишло најдаље у експериментисању драматским контрастима светла и сенке, где су најдубље испитане експресивне могућности цртежа и где је на сценама завладао покрет необично издужених фигура приказиваних у профилу, мора се говорити о елементима особитог уметничког израза, заправо о засебној, *манирисничкој фази* једног великог стила.¹³⁹⁹ Разлике између сликарских дела у Ариљу и Сопоћанима није оправдано сводити на неспособност млађих сликара да разумеју и прате недостижне узор. Ариљски живописци, без обзира на знатно скромније уметничке могућности, свесно уносе одређене измене унутар концепцијских оквира својствених уметности великих учитеља. Врховни идеал ариљских сликара није класично, па ни класицистичко тражење лепоте облика и равнотеже форме. Они се стога никако не могу разумети као псеудо-класичари или неуспеле класицисте.¹⁴⁰⁰ Свесно, и с доста видљивог труда, ти живописци теже да им слика у крајњем изразу проговори на другачији начин, знатно непосредније, ангажованије и гласније. Они то углавном и постижу, пре свега уз помоћ деформација, немирних ритмова, извесне неуравнотежености и утиска општег покрета. Да је такав уметнички приступ заиста био плод промишљеног избора, сведочи и способност најбољег ариљског сликара да, када је тема то захтевала, идеалима класичног сасвим приближи типологију, израз и начин обраде појединих ликова. Такав је случај, рецимо, на представама арханђела Гаврила у *Благовесћима*, пророка Соломона, Христа из *Усијења* или арханђела Михаила у припрати. Међутим, и тада се сликарска средства којима се ариљски живописац служи јасно разликују од оних која су користили творци сопоћанског живописа.

Процес постепене разградње и покушаја прекомпозиције вредности монументалног, односно пластичног стила у последњим деценијама XIII века није представљао локалну појаву, особену само за српску средину. То трагање за новим, непосреднијим и експресивнијим изразом у оквиру застарелих уметничких концепција може се пратити на прилично широкој територији, а једно од његових најзначајнијих изворишта био је, изгледа, други град царства – Солун.¹⁴⁰¹ Упоредо са напредним сликарским радионицама, које су крајем XIII и почетком XIV столећа већ начиниле суштинске искорак ка прихватању стила ренесансе Палеолога, у Солуну и његовом залеђу стварале су, по свему судећи, и сликарске дружине наклоњеније традицији. Делатност ових сликара различитих способности може се, према мишљењу истраживача, пратити кроз живопис географски прилично разасутих споменика, од Атике, преко Македоније до Србије.¹⁴⁰² Извесне сличности са ариљским фрескама показују, како су то ранији истраживачи добро уочили, поједини делови сликарских целина у црквама као што су Богородица Кубелидика у Костуру, Оморфи еклисија код Атине, Панагија Паригоритиса у Арти или Свети Никола у Вароши код Прилепа.¹⁴⁰³ Иако се овде не може говорити о „правим стилским аналогијама”, најбољем (другом) ариљском сликару нарочито су сродни живописац који је радио у средњем травеју јужног параклиса атинске Оморфи еклисије¹⁴⁰⁴ и мозаичари што су изводили ликове пророка у куполи Панагије

¹³⁹⁸ Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 80.

¹³⁹⁹ То је у складу са променама које су у византијској уметности с краја XIII века водиле „експресивној интерпретацији форме” (cf. Demus, *Byzantine Mosaics Decoration*, 39).

¹⁴⁰⁰ За исправан став о „својеврсној реакцији на ‘класичан’ израз Сопоћана” до којег долази у српском сликарству крајем XIII века cf. Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 82.

¹⁴⁰¹ Сачувани споменици не дозвољавају нам да целовитије и са више поузданости сагледамо све стилске оквири солунског сликарства с краја XIII века. Cf. Ђурић, *Велика дела византијског сликарства*, 73.

¹⁴⁰² Ibidem, 86-87.

¹⁴⁰³ Hamann-Mac Lean, *Halensleben, Die Monumentalmalerei*, I, 28; II, 290; Ђурић, *Византијске фреске*, 200; Тодић, *О стилским особеностима фресака Ариља*, 40-41; Ђурић, *Велика дела византијског сликарства*, 72-74. Када су у питању костурски споменици друге половине XIII века, укључујући ту и Кубелидику, стилске сродности с ариљским сликарством сасвим су посредне. О тим везама cf. E. N. Kyriakoudis, *Monumental Painting in Kastoria in the Last Decades of the Thirteenth Century and the Frescoes at Arilje*, in: *Свети Ахилије у Ариљу*, 79-94.

¹⁴⁰⁴ Васиљак-Каракацани, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς "Ομόρφης" Ἐκκλησίας*, πίν., 41, 47; Ђурић, *Византијске фреске*, 200; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 214.



Слика 14. Икона светог Николе
из цркве Богородице
Горгоепикос у Верији
(око 1300)

Паригоритисе у Арти.¹⁴⁰⁵ Са сликарем атинске цркве најбољег ариљског живописца повезују начин поступног, мада помало тврдог моделовања ликова, уз употребу тамнозелених сенки и псеудокласицистичко надахнуће при сликању физиономија младоликих светитеља. Са уметницима из Паригоритисе он дели извесна типолошка решења, сличан осећај за колорит и развијање изражајних вредности линије. Уметнику из моравичке катедрале доста је близак и сликар већег броја светитељских фигура у северном и јужном крилу трансепта у Протатону,¹⁴⁰⁶ као и творци неких икона.¹⁴⁰⁷ На првом месту ваља поменути икону светог Николе из цркве Богородице Горгоепикос у Верији, насталу негде око 1300. године.¹⁴⁰⁸ Начин моделовања помало „рефлекторски” осветљеног лица с наглашеним псеудокомнинским усецима на образима и изнад већа, манир исликавања власи браде и бркова, колористичка утишаност, као и неки шири типолошки оквири, повезују ову икону с делом најбољег ариљског сликара. На икони из Верије могу се, међутим, пронаћи и сличности са првим, нешто слабијим живописцем моравичке

¹⁴⁰⁵ Орландос, *Ἡ Παρηγορήτισσα*, πίν. 22, 30; Ђурић, *Византијске фреске*, 200; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 214. За датовање ових мозаика cf. Ђурић, *Велика дела византијског сликарства*, 72.

¹⁴⁰⁶ Тодић, *Српске фреске с краја XIII века*, 87, сл 11.

¹⁴⁰⁷ Ђурић, *Византијске фреске*, 200; Ђурић, *Српско сликарство на врхунцу*, 425.

¹⁴⁰⁸ Т. Папазотос, *Βυζαντινὲς εἰκόνες τῆς Βέροιας*, Атина 1995, 47, πίν. 18.

саборне цркве. Оне се уочавају нарочито у типологији маниристички издужене главе с изузетно наглашеним челом.

Дела живописаца Ариља и њима сродних уметника сведоче о једном прилично заступљеном току стилских преображаја у крилу монументалних сликарских концепција из средине XIII века. Иако су покушавали да превладају нарасле противречности унутар своје уметности, већ увелико захваћене кризом, стварајући понекад и веома вредна дела, они, за разлику од сликара Охридске Перивлепте или Протатона, нису били кадри или нису желели да се нађу на оном путу који је недвосмислено водио ка васпостављању ликовних вредности ренесансе Палеолога. Из истих разлога и сликарство Ариља, ма колико да доноси измењени, маниристички дух и кроз нека решења наговештава превласт нових уметничких начела, ипак само затвара развојни лук византијске и српске монументалне уметности XIII века.

ЗИДНО СЛИКАРСТВО ИЗ XIV ВЕКА

Осим сасвим скромних површина фреско-малтера видљивих у своду, од живописа спољашње припрате Светог Ахилија у Ариљу сачувало се само оштећено попрсје Христа Спаситеља – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστοῦ)ς <ὁ Σ>ωτήρ – у лунети над јужним улазом. Христос је представљен у пурпурном хитону с клавусом окер боје и тамноплавом химатиону, како у левој руци држи затворено јеванђеље, а десном благосиља. С обзиром на то да фреска до сада није била темељније изучена, о времену њеног настанка у стручној литератури изношени су само лапидарно сročени ставови, непоткрепљени аргументима. Према мишљењу Радомира Николића поменуто Христову представу треба приписати сликарима главног дела цркве,¹⁴⁰⁹ што, ослањајући се на усмену оцену Војислава Ј. Ђурића, углавном прихвата и Милка Чанак-Медић.¹⁴¹⁰ Она се, при том, ипак оглађује закључком да, уколико фреска и није била рад сликара који су 1296. године осликавали моравичку катедралу, „настала је убрзо, најкасније првих година XIV века”. М. Чанак-Медић задржава пажњу на поменутој фресци пре свега због њеног значаја за одређивање времена изградње ариљског ексонартекса, подигнутог, како верује ова ауторка, „већ у последњој деценији XIII века”.¹⁴¹¹ Мишљењу да је Христов лик у лунети над улазом у спољашњу припрату насликан кад и фреске наоса остају привржени и аутори неких познијих публикација,¹⁴¹² док се Бранислав Тодић, с извесном резервом, опредељује за датовање Спаситељевог лика у почетак XIV столећа.¹⁴¹³

Провера исправности наведених мишљења о времену настанка оштећене фреске над улазом у ариљску спољашњу припрату, а самим тим и потпуно уништеног живописа у њеној унутрашњости, води нас најпре ка разматрању података сачуваних на фрескама старијег дела грађевине. Ти подаци упућују на закључак да сликарство у спољашњој припрати не може бити истовремено са живописом у осталим деловима храма. Запажа се, већ у први мах, како на моделу цркве који у ктиторској композицији носи краљ Драгутин нема спољашње припрате, што је озбиљан аргумент за тврдњу да у време осликавања старијег дела храма ексонартекс још увек није био саграђен.¹⁴¹⁴ Примедба Радомира Николића да се припрата као „овоземаљски” део цркве „обично не приказује на моделима задужбина код ктитора”¹⁴¹⁵ остаје без уверљивије основе. Богато споменичко наслеђе византијског и старог српског сликарства открива сасвим другачија схватања и праксу код православних у средњем веку. Не задржавајући се превише на примерима ктиторских модела на којима су приказани нартекси (Свети Петар у Бијелом Пољу, Пећка патријаршија, Раваница, итд.),¹⁴¹⁶ скренимо пажњу на неколико представа модела с јасно видљивом спољашњом припратом. Тако се на „образу” храма у рукама Теодора Метохита у цариградској цркви Христа Хоре уочава ексонартекс са два малим куполама, а сасвим је слично и са умањеном представом цркве коју носи монах Пахомије, ктитор цркве Богородице Одигитрије (Афендик) у Мистри. На моделима цркве на обе ктиторске композиције у Доњој Каменици јасно се види двоспратна спољашња

¹⁴⁰⁹ Николић, *Зайис о живопису Ариља*, н. 4; Р. Николић, Д. Ст. Павловић, *Конзерваторско реставраторски радови Републичког завода за заштитиу споменика културе на непокренуим културним добрима: 1947-1982*, in: *Културно наслеђе Србије 1947-1982*, Београд 1982, 43.

¹⁴¹⁰ Чанак-Медић, *Из историје Ариља*, 38, н. 37, сл. 12.

¹⁴¹¹ Ibidem; Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (2002), 89. О оправданости нешто познијег датовања ариљског ексонартекса cf. Војводић, *Два прилога проучавању цркве Светог Ахилија*, 104-105.

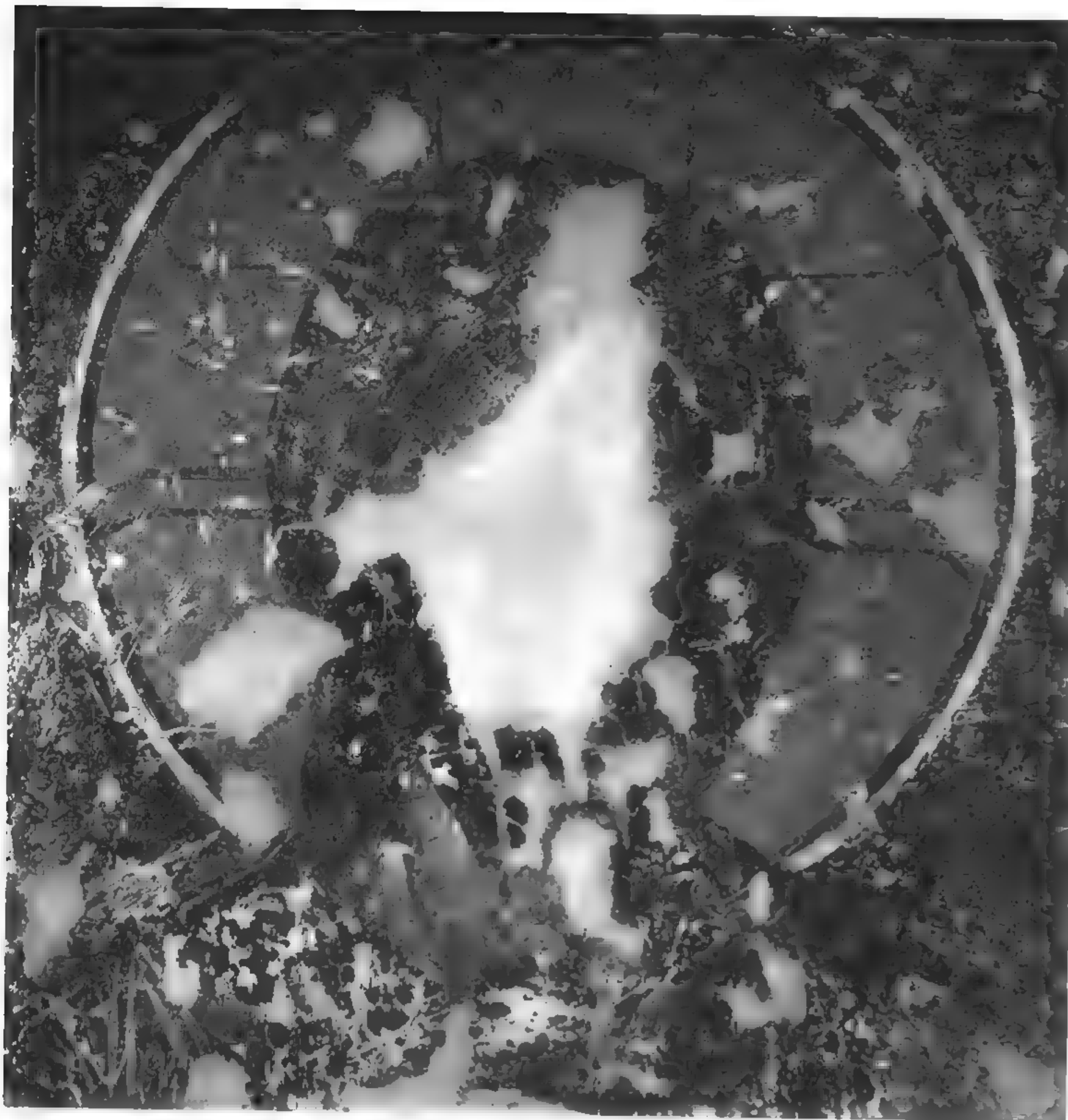
¹⁴¹² Чувари баштине, 35.

¹⁴¹³ Према Тодићу, оштећени лик Христа потиче „изгледа, с почетка XIV века”. Cf. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 299.

¹⁴¹⁴ То су уочили још Владимир Поповић и Петар Покришкин. Cf. Поповић, *Опис Ариља* (бр. 4); Покришкин, *Православная церковная архитектура*, 36.

¹⁴¹⁵ Николић, *Зайис о живопису Ариља*, 29 н. 8.

¹⁴¹⁶ Cf. М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба*, II, Београд 1989, 49; Пећка патријаршија, сл. 67; Б. Живковић, *Раваница. Црчежи фресака*, Београд 1990, 51.



Слика 15. Христос Спаситељ (детал), лунета над улазом у спољашњу припрату

припрата, изграђена од дрвета.¹⁴¹⁷ Колико је погрешно мишљење Р. Николића да на ктиторским моделима нису приказиване припрате јер су у питању „овоземаљски“ делови цркве, показују ■ неки други примери. Поред композиција на којима ктитори у рукама држе само моделе припрата као својих задужбина (Нова Павлица, Света Тројица Пљеваљска),¹⁴¹⁸ овде треба поменути и неколико примера приказивања других споредних грађевинских постројења на ктиторским моделима, рецимо кула или бочних отворених трмова (Свети Петар у Бјелом Пољу, Старо Нагоричино, Пећка патријаршија, Афендико, итд.).¹⁴¹⁹ Када је реч о моравичкој катедрали могу се, надаље, пронаћи и неки посебни разлози због којих је модел храма на ктиторској композицији морао настати пре изградње спољашње припрате. На представи задужбине у рукама краља Драгутина запажа се велики слепи лук који је уоквиравао њену западну фасаду, а био је потпуно заклоњен масивним зидовима и сводом дограђеног ексонартекса. Постојање тога лука, очигледно видљивог у време када су негде 1296. или 1297. године ариљски живописци завршавали осликавање унутрашње припрате, потврђено је у току недавних конзерваторско-рестаураторских радова.¹⁴²⁰

¹⁴¹⁷ Cf. *The Kariye Djami*, II, 26-28; G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pl. 99, 1; Живковић, *Доња Каменица*, II, VIII.

¹⁴¹⁸ Cf. Живковић, *Павлица*, 40; С. Петковић, *Манасијир Светија Тројица код Пљеваља*, Београд 1974, 30-31, сл. 27.

¹⁴¹⁹ Cf. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба*, II, 49; Тодић, *Старо Нагоричино*, црт. 12; Ђурић, Ђирковић, Кораћ, *Пећка Патријаршија*, сл. 67; Millet, *Mistra*, pl. 99, 1. Сасвим су ретки, и захтевали би посебна објашњења примери, попут Дечана, а можда и Ресаве, где се јављају ктиторски модели на којима нартекс није био назначен, иако је постојао у време осликавања цркве [cf. Војводић, *Пор-*

иријин владара, црквених досојансјивеника и илемећа, сл. 3, 12; А. Стојаковић, *Кититорски модел Ресаве*, in: *Моравска школа и њено доба*, Београд 1972, 270; Д. Тодоровић, *Пријатна цркве Св. Тројице у Ресави*, *Саопштења* 24 (1992), 96-97].

¹⁴²⁰ Потврду да је овај слепи лук заиста постојао пружио је госпођа Милка Чанак-Медић, због чега јој дугујемо захвалност. Сличан лук реконструисан је и под калканом на источној страни цркве, изнад олтарске апсиде. Cf. Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу* (2002), 180-183, сл. 155.

У односу на последњи изнети аргумент морала би се задржати извесна резерва пре но што се да одговор на једно у науци одавно постављено питање. То питање је формулисао Светозар Радојчић и оно гласи: да ли су средњовековни уметници сликали представе храмова у рукама ктитора на основу изгледа стварних грађевина или на основу умањених модела израђиваних од различитих материјала? Сам Радојчић се уз извесне ограде определио за ову другу могућност, тврдећи чак да су ти модели били прављени од метала.¹⁴²¹ Као доказ за то он је навео примере неколико ктиторских модела у нашем старом сликарству, пре свега оног лесновског, који се одликују недостатком полихромије и украсима сличним „златарском орнаменту”. Ако бисмо прихватили мишљење тог угледног истраживача, морали бисмо допустити и претпоставку да је ариљски сликар „преписао” заклоњени изглед западне фасаде старијег дела храма са некаквог раније израђеног модела. Међутим, Радојчићева запажања и објашњења нису онако чврсто утемељена како то на први поглед изгледа. Пажљиво посматрање сликане архитектуре у сценама из Христовог и Богородичиног живота у српском средњовековном живопису показује да се изостанак полихромије и појава „златарских орнамената” могу уочити и на грађевинама које сасвим сигурно нису сликане по моделу.¹⁴²² То значи да је у питању био манир или конвенција живописаца у приказивању сликане архитектуре уопште – никако не веризам у представљању минијатурних металних модела храмова. Осим тога, постоје и „образи” црква у рукама ктитора који сасвим јасно сведоче да су настали према скицама стварне грађевине, а не претходно изведене макете. На приказима храма у рукама принца Владислава као ктитора Милешеве, рецимо, насликане су и бочне олтарске апсиде које су накнадно дозидане.¹⁴²³ Оне се нису могле видети на првобитном моделу, ако је тај модел уопште постојао. Исто се може рећи и за куле на умањеној представи храма Светог Петра у Бијелом Пољу, у рукама кнеза Мирослава на ктиторској композицији из времена краља Милутина.¹⁴²⁴ Комплекс пећких цркава с припратом, кулом, тремовима, па чак и обимним зидом, насликан је у рукама архиепископа Данила II у пећкој Одигитрији. Те грађевине и пратећи елементи настајали су у дужем временском распону и сасвим сигурно нису били грађени према некаквој „заједничкој” макети израђеној од воска или метала. Пећки сликар је, кроз прозорске отворе на кули, учинио видљивим и два њена звона, док је у унутрашњости припрате реалистички приказао дрвене греде које су служиле као затеге лукова.¹⁴²⁵ Такође је потпуно сигурно да представа параклиса Светог Симеона на ктиторском портрету краља Радослава у Студеници није сликана према моделу,¹⁴²⁶ као што то нису били ни многобројни минијатурни прикази средњовековних градова истицани у рукама њихових оснивача или патрона. Сличних примера би се могло навести још подоста. Чини се, међутим, како је и без тога јасно да се током средњег века представљање храма у рукама ктитора није заснивало на „портретисању” било какве умањене макете, постојала она или не. Ктиторски модели су израстали из скица реалне грађевине или града са чијим се изгледом уметник свакодневно сусретао и чије је облике носио дубоко урезане у памћењу.

Да сликарима који су 1295/1296. године започели живописање ариљске цркве на располагању нису стајали зидови простране спољашње припрате, убедљиво показује и необичан тематски програм у најнижој зони наоса и нартекса. Приликом разматрања избора и распореда светитељских ликова у приземној зони видело се да су они, услед невеликих димензија храма и умножавања портрета српских историјских личности, морали бити бројчано сведени на најистакнутије представнике „хорова” и потиснути у певнице.¹⁴²⁷ Неразвијене просторне јединице западног травеја и унутрашње припрате моравичке катедрале приморале су сликаре, такође, да на прилично усиљен начин раздвоје групе портрета и да наруше низове владарских и архијерејских представа. При томе је поново морало доћи до свођења броја приказаних личности. Изостављене су представе неких архиепископа и свих моравичких епископа сем последње тројице, вероватно заслужне за настанак и украшавање обновљеног храма. До овако озбиљних поремећаја тематског програма сасвим сигурно не би дошло да је у време осликовања главног дела цркве Светог Ахилија била саграђена спољашња припрата. Њено подизање би омогућило да се

¹⁴²¹ Радојчић, *Портрети*, 76.

¹⁴²² Габелић, *Манасијин Лесново*, Таб. XVIII, XXI, сл. 34–36; *Пећка њајријарија*, сл. 74, 75, 88, 89, 92, 93, 118, 120, 122, 126; *Тодић, Синаро Нагоричино*, Таб. V–VII, XVI–XVII; *Бабић, Краљева црква*, Таб. VII–IX, XIX, XXI, сл. 98, 111, etc.

¹⁴²³ Радојчић, *Милешева*, Таб. VIII, XXXIV; *Живковић, Милешева*, 6, 31, 35,

¹⁴²⁴ М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба II*, Београд 1989, 49.

¹⁴²⁵ *Пећка њајријарија*, сл. 67.

¹⁴²⁶ Радојчић, *Портрети*, Таб. III.

¹⁴²⁷ О овоме cf. поглавље о појединачним светитељским представама и портретима у најнижој зони ариљске цркве, *supra*.

растерети и у складу са опште прихваћеним обичајима уобличи програм најниже зоне наоса, односно да се несметано и логично развију низови портрета.¹⁴²⁸ У сваком случају, бар би представници неких светитељских хорова, као што су монаси, свети врач и владари Константин и Јелена, могли добити пригодније место у програму храма. Овако, остаје нам да закључимо да се тематски круг првобитног ариљског живописа затварао у унутрашњој припрати, о чему сведочи и лик патрона цркве насликан у фасадној лунети улаза у ту просторију.

Иконографска анализа веома оштећене и сасвим уобичајене представе Христа над улазом у спољашњу припрату не може довести до поузданих сазнања о времену настанка фреске. Међутим, неки од иконографских детаља Спаситељевог лика прилично јасно упућују на закључак да та представа није дело живописца главног дела храма. Тако крст који је уписан у Христов нимб у лунети изнад улаза у припрату, с удвојеним линијама само у доњем делу и на левој страни кракова, ширином и обликом не одговара крстовима на Христовим самосталним представама у олтару, наосу и припрати. Тамо су све ивице кракова крста изведене двоструком линијом. Још је значајније уочити да је на свим фронталним представама Исуса Христа у старијем делу храма његова коса била забачена за леђа на десну страну, без обзира на то да ли је реч о засебним фигурама или о ликовима у оквиру композиција (*Крштење, Преображење, Лоза Јесејева*, итд.). Насупрот томе, Спаситељ насликан над улазом у спољашњу припрату има косу забачену на леву страну. Само за себе, то говори како поставка Христовог попрсја на улазу у ексонартекс није одговарала сликарским обрасцима и навикама живописца из наоса и припрате. Веома је речит и начин на који су украшене корице јеванђеља у руци Христа Спаситеља насликаног у поменутој лунети. Њихова маргина наглашена је траком сазданом од једноструког низа округлих бисера, какве нема ни на једном од многобројних представа кодекса у рукама Христа, апостола и архијереја у старијем делу грађевине.

Прилично поуздани закључци о томе да је спољашња припрата ариљске цркве била саграђена и живописана после осликавања главног дела храма не помажу нам превише у покушају да прецизније одредимо време настанка њених готово потпуно уништених фреска. Домишљање о томе да се краљ Драгутин не би упуштао у „пописивање” своје најзначајније ктиторије непосредно пре него што ће главном делу цркве бити дозидана спољашња припрата за последицу би имало померање датовања изградње ексонартекса бар у почетак XIV века. Но, ако би се такве претпоставке и показале оправданим, оне би имале сасвим условну вредност за датовање сликарства ексонартекса.

Преостаје, стога, да се подаци о времену настанка зидног сликарства у дозиданој припрати моравичке катедрале потраже у резултатима стилске анализе Христовог лика из лунете, мада се фреска налази у таквом стању да се на основу ње не могу доносити прецизни и поуздани закључци. За стилску анализу најзначајнији део представе, лице Спаситеља, готово у потпуности је пропао. Горњи слој боје страдао је мање или више на читавој површини фреске. Ипак, сме се рећи да начин на који је остварена пластика инкарната (део чела, врата и десне руке), затим особита примена беличастих линија при издвајању власи кестењасте косе (сада видљива само на десној страни главе) и поступак „шрафирања” клавуса на хитону, приближавају донекле ариљску представу лику Христа „Хранитеља Призренског”, насликаног у цркви Богородице Љевишке (1309-1314).¹⁴²⁹ Између Спаситељевог лика у лунети моравичке саборне цркве и оног у Призрену постоје, међутим, јасне разлике. Ариљска представа поседује знатно мање монументалности и волуминозности, нарочито у сликању деснице која благосиља и јеванђеља. Цртеж драперије химатиона нешто је дискретнији и мирнији, а особен је и хроматски однос окера, тамноплаве и пурпура. Све то указивало би на нешто позније време настанка фреске од оног које је до сада предлагано. Према нашем мишљењу, Христов лик у лунети над улазом у припрату могао је настати негде у другој или трећој деценији XIV века, ако није и нешто млађи.

¹⁴²⁸ Тако су, рецимо, у Богородици Љевишкој, која је у време осликавања цркве у XIV веку имала ексонартекс, портрети српских владара и архијереја из куће Немањића померени у припрату, а ликови српских архиепископа и призренских епископа у спољашњу

припрату. Cf. Панић, Бабић, *Богородица Љевишка*, 58-63, 66, 128-129, 138-139.

¹⁴²⁹ Cf. *ibidem*, Т. XXVI; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Т. XIII, сл. 102.

ЗАКЉУЧНО РАЗМАТРАЊЕ

На уобличавање богатог, идејно и уметнички веома сложеног сликарског ансамбла цркве Светог Ахилија у Ариљу пресудно је утицало неколико чинилаца. Настао крајем XIII века, живопис моравичке катедрале показује се, најпре, као изданак једне од прелазних епоха у развоју византијске и српске уметности, у којој су се традиционална достигнућа полако разграђивала, а нова углавном била тек наслућивана. Ариљско сликарство, стога, обилује цитатима из старије уметности, с којом има и јаснију родословну везу, али се у њему срећу и нека до тада непозната решења. Када је тематски програм у питању, онда се, рецимо, уз већ овешталу појаву ктиторског натписа у прстену куполе или необичан низ представа у најнижој зони наоса – крајњи резултат процеса започетих у старијим рашким храмовима – запажају и извесни знатно актуелнији програмски нагласци. Тако се здруживање ликова шесторице старозаветних архијереја у тамбуру ариљске куполе може разумети само у контексту развоја византијске уметности с краја XIII века. И увођење сцена Страдања Христових и Богородичиног житија у наос моравичке катедралне цркве представљало је значајно богаћење програма тог дела храма, то јест мању или већу новину у оквирима српског монументалног сликарства.

Иконографска разматрања доносе у том смислу још убедљивији резултат. Ако су се појава крста крај Христових ногу у *Кршћењу*, представљање Христа агнеца у *Литургијској служби* непосредно на часној трпези, а можда и изостављање анђела ђаконa у *Причешћу ајосѿола* ослањали на нека стара иконографска решења, онда су мотив Јосифовог разговора са пастиром у *Рођењу*, нагли покрети и скокови апостола у *Преображењу* или представа светог Јована Претече Кефалофороса с крилима доносили са собом свежину духа нове уметности. Слично је било и са неговањем неких локалних иконографских традиција. На једној страни стоје, тако, за српску дворску средину XIII века уобичајени ликови светих ратника приказаних у одећи племића или портрети ка Христу окренутих и у молитви погнутих владара монаха из ариљског наоса. Насупрот њима, у припрати налазимо представу светог Евстатија Плакиде у пуној ратничкој опреми, односно фронтално постављене портрете актуелних владара и њихових потомака. Они су овде насликани под малим Христовим попрсјем постављеним у полукружни сегмент неба, што се као иконографско решење први пут јавља на некој српској ктиторској композицији. У области стилских особености ариљских фресака запажају се, такође, преплитања старог ликовног израза са покушајима увођења нових сликарских вредности. Основе уметности пластичног стила у Ариљу надграђене су измењеном осећајношћу и немирнијим духом уочљивим кроз новине у компоновању и описивању облика. Те новине, наравно, нису досезале до решења ренесансе Палеолога већ обележавају завршну, маниризовану фазу монументалног стила XIII века. Нема сумње да се идеални узор и изворно надахнуће таквом сликарству у српској средини морају тражити у фрескама Сопоћана које су лепотом и утледом засењивале све оно што је у држави Немањића створено у последњој четвртини века. Ипак, јасно је да су се ариљски сликари свесно удаљавали од принципа сопоћанске уметности, због чега се разлике у сликарству два српска споменика не могу свести само на несумњиве разлике у квалитету. То да је од древних традиција одступио бар делимично, али такође свесно, и сам владар ктитор, показује између осталог и потпуни изостанак златних, односно окер позадина на фрескама моравичке катедрале.

Поред сасвим јасног и разумљивог утицаја епохе, у уобличавању сликарског ансамбла ариљске цркве значајну улогу имале су намена и посвета храма. Низ портрета српских архиепископа и моравичких епископа појавио се у програму цркве Светог Ахилија, јер је у питању био катедрални храм једне од срп-

ских епископија. Требало је да тим представама буду узвеличане трајност и светост аутокефалне цркве у Србији, односно значај Моравичке епархије као њеног дела. Архијерејски портрети заузимају читав западни и северни зид западног травеја наоса, као и део северног зида припрате, где је поред моравичког епископа Герасима насликано *Ойело ейискоја Меркурија*. Појава те сцене била је непосредно повезана с околностима да су катедрални храмови редовно имали и улогу гробних цркава за епископе који су столовали при њима. Катедрална намена ариљског храма такође је оставила трага у програму јужне певнице. На северном крају њеног западног зида, управо над местом где је некада могао бити постављен епископски трон, насликане су, мимо обичаја, представе светог Јована Златоустог и Богородице са Христом у рукама. Улога ариљске цркве као архијерејског седишта утицала је вероватно и на појаву ликова шесторице старозаветних архијереја у највишој зони тамбура куполе. Представљање префигурација Великог првосвештеника наднебесног светилишта – Исуса Христа – требало је, изгледа, да подсети на учења православних богослова да се Спаситељ током богослужења „огледа” у земаљском обреду, односно у чинодејствујућем епископу. За увођење свих тих тематских елемената у ариљски програм био је свакако заслужан тадашњи моравички епископ Евсевије. Он се побринуо и да његов портрет добије место иза низа представа српских ариепископа, заправо крај портрета актуелног српског црквеног поглавара Јевстатија II, насликаног на јужном делу западног зида наоса. Васељенски сабори и Лоза Јесејева, обично убрајани у теме које су припадале „катедралној тематици”, нису, међутим, били карактеристични само за сликарство епископских храмова. Шири програмски контекст у којем се те представе јављају у ариљској припрати јасно показује да је њихово појављивање било потакнуто дубљим богословским разлозима, на које се надовезивала династичка идеологија.

Иако у старијем делу моравичке катедрале није био представљен циклус Житија светог Ахилија, култ патрона оставио је значајног трага у ариљском зидном сликарству. Међу стојећим фигурама и попрсјима светитеља у наосу и припрати насликана су чак четири његова лика, што представља приличан број у односу на расположиви простор у најнижој зони храма. Осим самог броја представа важно је уочити и изузетно истакнуто место које су ликови лариског архијереја добили у програму, намећући се пажњи посетиоца. Они су сликани у лунети изнад улаза у храм, на источном зиду припрате (поред улаза у наос и крај ликова ктитора), уз олтарску преграду (источни зид јужне певнице) и у низу светих отаца у *Литургијској служби* у главној олтарској апсиди. Све три стојеће фигуре смештене су, при томе, на јужној, „угледнијој” страни цркве.

Много више од катедралне намене храма и његове посвете, на особености ариљског живописа утицала је околност да је реч о немањинској владарској задужбини. У најнижој зони прилично уског западног травеја наоса и припрате насликано је чак девет представа и портрета представника српског владарског рода, од родоначелника светог Симеона Немање до његових потомака Владислава и Урошица. Ти портрети су били укључивани у шире програмске целине уобличене према идеолошким назорима српског двора да би посведочиле о владарској породици као светородној лози подобној Јесејевој, односно као предводницима Новог Израиља. У оквиру истих идеолошких назора створена је и основа да се циклусу Васељенских сабора у ариљској припрати прикључи представа једног српског црквеног синода, названог *Сабор светог Симеона*. На тај начин је родоначелник српске светородне породице био узвеличан као борац за чистоту вере, сличан великим византијским царевима. Истицало се тако да је Немања као правоверни владар свој народ „ослободио таме неверја” и увео у „потомство Авраамово”, велику православну заједницу у којој га, по наслеђу, чувају узорни издаци светородне породице. Нема сумње да су према жељи ктитора владара „пастофорије” моравичке катедрале биле посвећене двојци династичких и државних заштитника – светом Стефану Првомученику и светом Николи Мирликијском. То је пресудно утицало на програм живописа у тим просторијама. Данас се може поуздано судити само о фрескама Ђаконикона. Ипак, прилично је извесно да су и сводови протезиса, посвећеног светом Стефану, некада били украшени сценама из циклуса патроновог житија, а да се у конхи апсиде налазила монументална Првомучникова фигура. Култ светог Николе и светог Стефана, као и светог Јована Крститеља, такође веома поштованог међу члановима српске владарске породице, узвеличан је и у живопису најниже зоне наоса. Ликови поменутих светитеља насликани су на источном зиду певничких простора и чине део проширеног програма олтарске преграде.

Као ктитор, краљ Драгутин је у ариљском зидном сликарству оставио, изгледа, и неке сасвим личне белеге. Необично велики број представа светих лекара, груписаних у средишњем простору наоса, оправдано се може препознати као вид ктиторове молитве за оздрављење од последица трагичног пада с коња или као знак захвалности светим лекарима за учињено исцељење. Сразмерно велики број светих врача био је насликан и у краљевој капели у Ђурђевим ступовима. Две Драгутинове задужбине повезују и неки други, за српско сликарство XIII века прилично неуобичајени детаљи, као што су истицање ликова светог Јоакима и свете Ане пред самим светилиштем, или појава нерукотворених Христових образа постављених такође у близини олтара. Могуће је да је и избор ариљских сликара, који су стварали на трагу искуства Сопоћана, задужбине Уроша I, оца краља Драгутина, био извршен по жељи или бар уз сагласност ктиторову.

Дошавши вероватно из Солуна, живописци моравичке катедрале нису у Моравице донели само особени стилски израз. Утицај сликара морао је свакако бити пресудан и у иконографском уобличавању већине сцена и светитељских фигура, мада су представници српске средине и ту имали одређеног утицаја. Њихова реч имала је одлучујућу улогу када је у питању иконографија српских владарских и епископских портрета, или ликова неких у Србији нарочито поштованих светитеља. Таква је, рецимо, била представа светог Стефана Првомученика одевеног у хитон и химатион. Да није било изричитих и јасно дефинисаних захтева ктитора или његових повереника, пре свега моравичког епископа Евсевија, не би било лако објаснити ни појаву светих ратника насликаних у одећи племића у певницама. Ариљски ратници јављају се, дакле, у иконографском виду пажљиво негованом током XIII века у Србији, а запостављаном у другим земљама византијског света. У случају свих осталих светитељских ликова и сцена, сликари су, изгледа, имали пуну слободу при избору иконографских решења. Они су прилично самостално уобличили и представу *Сабора свейног Симеона*, на којој нема ни трага аутентичности или одређеније везе са приликама у српској цркви крајем XIII столећа. Солунски сликари су, по свему судећи, имали извесног утицаја и при избору и распореду елемената тематског програма. Захваљујући њиховом присуству, постаје јаснија појава ликова неких у српској средини мање популарних светитеља, а широко поштованих у Солуну и његовој околини, попут светог Александра. Нема сумње да су живописци имали коначну реч и у избору апотропејских мотива – крстова с криптограмима – који украшавају све довратнике, допрозорнике и поједине нише. Убедљиво сведочанство о томе пружа акроним солунског порекла – МАРПОУ – исписан на основи крста у прозору северног зида западног травеја. Одређену улогу могли су имати сликари и у избору и распореду сцена Христолошко-теотоколошког циклуса. Основни елементи таквог избора и распореда сцена били су добро познати у Византији, а у Србији нису примењивани пре Ариља.

При осмишљавању тематског програма и одређивању изгледа композиција, ктитор, његови повереници и сликари моравичке катедрале били су вишеструко условљени оквиром који им је наметала особена архитектура ариљског храма. Уситњене и умножене зидне површине предвиђене за сликање сцена у вишим зонама цркве омогућиле су појаву нешто већег броја композиција у вишим зонама наоса, али су истовремено утицале на сиромашање садржаја самих представа. Стога на ариљским сценама није било места за пратеће епизоде, које се јављају већ у Сопоћанима, а постају све учесталије у сликарству зреле ренесансе Палеолога. Смањене димензије или необичан облик понекад су битније утицали и на основну иконографску структуру представа. Она је понекад, као на *Пилајовом суду*, на пример, била изобличена скоро до непрепознатљивости или је знатније нарушавана, као у *Лози Јесејевој*. Уситњене зидне површине нису дозволиле ни ширу примену непрекинутих фризова сцена, што су постајали све популарнији крајем XIII века. У Ариљу они су примењени само на почетку Житија Светог Николе и у циклусу *Жрџиве Авраамове*. Исто тако, и релативно скромна основа над којом је подигнута висока, „готички” издужена грађевина пресудно је утицала на сасвим сведен број фигура представљених у најнижој зони наоса и припрате. Због наглашеног зачаја низова архијерејских и династичких портрета, то је довело до осетних деформација тематског програма, заправо до необичног свођења броја светитељских представа и њиховог потискивања у певнице и поткуполни простор храма.

Сагледан из угла проведених разматрања, живопис цркве Светог Ахилја у Ариљу указује се као особени плод израстао из многоструког и разгранатог корена, стасао на тлу једне велике епохе српске уметности која се већ примицала крају. У веома сложен и осетљив процес настајања живописа ове владарске задужбине било је укључено много чинилаца чији је утицај, надамо се, постао сада бар нешто

јаснији и одређенији. Но, значај Ариља није само у томе што се, захваљујући многим сачуваним подацима, може продубљено размишљати о том важном српском светилишту, већ и у томе што сам споменик, схваћен као изворник, пружа обиље значајних података о времену у којем је настао, о културним и политичким приликама у средини која га је изнедрила, о људима који су га замислили и остварили. Нема због тога никакве сумње да ће пажња истраживача остати будна за одговоре које је кадар да пружи ариљски живопис. Сигурно је, такође, да ће ти одговори у будућности стално мењати и богатити слику о споменику, његовом ктитору, намесним епископима или сликарима. Нама остаје можда варљива нада да нови и све богатији мозаик знања о цркви Светог Ахилија у Ариљу ипак неће потпуно засенити и учинити сасвим излишним виђење споменика какво је покушала да понуди ова књига.

РАСПОРЕД ЖИВОПИСА И НАТПИСИ

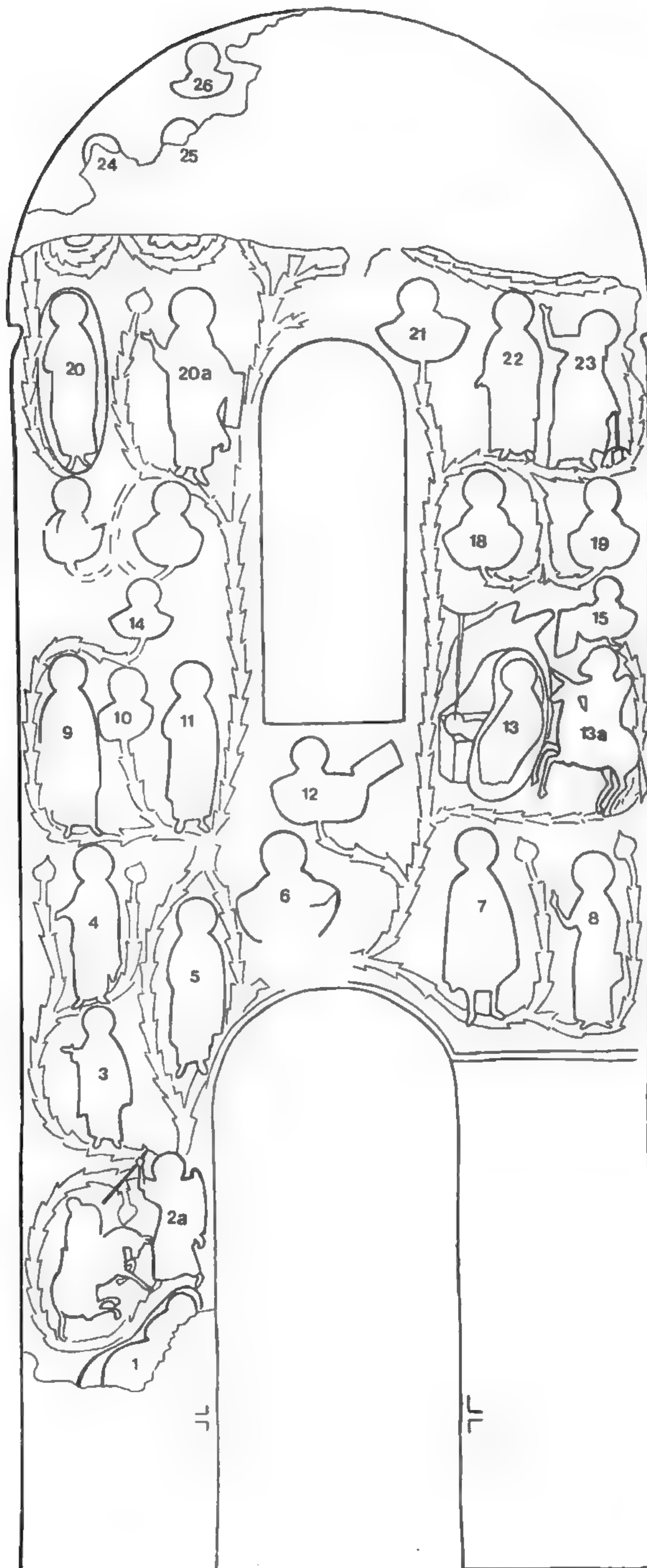


Схема 4.
Лоза Јесејева
Scheme 4.
Tree of Jesse

ФРЕСКЕ ИЗ 1295-1297. ГОДИНЕ*

ПОЈЕДИНАЧНЕ ФИГУРЕ И ПОПРСЈА

Купола, пандатифи и поткуполни луци (схеме 1-2, секција А)

Тамбур куџоле

1. ѿророк Мојсије,¹
2. ѿраведни Мелхиседек² – прав(е)дни мельхи(се)д(е)к³
3. ѿророк и свештеник Захарија (?)⁴, текст на свитку: тако | гл(агол)еть · г(оспод)ь | измини|те се и | чисти | воудете· (Исаија 1, 16)⁵
4. ѿраведни Ор (?)⁶
5. ѿророк Самуило⁷
6. ѿророк Арон⁸
7. ѿѿрсје ѿророка Јоне – пророк(ь) / юна, текст на свитку: възоу|пихъ в|ъ печа|ли можи къ г(оспод)оу (Јона 2, 3)⁹
8. ѿѿрсје ѿророка Јоила – пророк(ь) / ишил, текст на свитку: тако | гл(агол)еть г(оспо)дъ | овра|тите се | к(ь) м[енѣ]¹⁰ (Јоил 2, 12)¹¹
9. ѿѿрсје ѿророка Малахије – пророк(ь) / малахиа,¹² текст на свитку: тако гл(агол)е|ть г(оспо)дъ все|дръжителъ | разграв(а)е ниш ак ... (?)
10. ѿѿрсје ѿророка Захарије – пророк(ь) / захариа,¹³ текст на свитку: <тако г(агол)еть г(оспо)дъ се> | д(а)нъ <г(оспо)днъ г>|ред(е)ть и раз|д|алить | с(е) кор(ь)истъ твоа въ тебѣ> (Захарија 14, 1)
11. ѿѿрсје ѿророка Авакума – пророк(ь) / амѣвакх|мъ,¹⁴ текст на свитку: + <в>(ог)ь ш(т)|ъ юга п(р)|иде-ть | с(ве)тъ<ин> | штъ го|рь<и> ... (Авакум 3, 3)
12. ѿѿрсје ѿророка Софоније¹⁵ – пророк(ь) / софониа,¹⁶ текст на свитку: <+> тако г(а)|г(агол)еть г(оспод)ь | радоуи се | зало дъ|щи си[шнова] (Софонија 3, 14)¹⁷

* У напоменама које прате ово поглавље указивано је обично само на оне библиографске јединице у којима су први пут поменуте и поуздано препознате одређене прадставе, односно у којима је најпре донет тачан препис неког натписа или извршено његово ишчитавање и препознавање. Овако замишљен пропратни апарат требало би да послужи стварању бољег увида у деценијске напоре и динамику прикупљања основне грађе за изучавање ариљског сликарства.

¹ Popović, *Some New Observations*, 40.

² Ibidem.

³ Војводић, Прилог, 92.

⁴ Ibidem.

⁵ Војводић, О ликовима ѿвосвештеника, 124, н. 18.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Popović, *Some New Observations*, 40.

⁹ Живковић, Ариље, 6 (11). Текст је идентификован код Бабић, Краљева црква, 73.

¹⁰ Живковић, Ариље, 6 (11).

¹¹ Текст је идентификован у Поповић, *Фигуре ѿророка*, 449 н. 56.

¹² Живковић, Ариље, 6 (11).

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Окуневъ, Ариље, 245.

¹⁶ Живковић, Ариље, 6 (11).

¹⁷ Текст је идентификован код Бабић, Краљева црква, 73.

Профилисани венац у основи куиоле

13. Кийиѿорски наийиис с годином осликавања цркве: + изволеникѿ ѿ(т)ца и възлоуѿвеникѿ с(и)на и сшѿствикѿ(ѿ) (все)с(ве)тааго д(ѿ)ха ... (юн)аго крапа ѿрош(а) ... въ дни ... ѿ с(ве)ть(и) хра(мѿ) снѿ с(ве)таго ахилиѿ повелѿниемѿ г(осподи)на крапа стѿфан(а) ... ем ... сѿе ... нс ете ... (а)ѿидѿ:¹⁸

Панданѿифи

14. јеванђелистѿ Јован – с(ве)ть(и) ... ,¹⁹ текст на књизи: иск|о(н)и | вѿ [слово] (Јован 1, 1)
 15. јеванђелистѿ Марко, текст на књизи: зач|ело кѿва[нгѿлиа]²⁰ (Марко 1, 1)
 16. јеванђелистѿ Лука, текст на књизи: по(н)же оуѿбо мнози ... (Лука 1, 1)²¹
 17. јеванђелистѿ Маѿеј²²

Поѿрбуија ѿоѿкуѿолних лукова

18. свѿиѿ Јоаким – ... (н)ѿакн(мѿ)²³
 19. свѿиѿ Ана²⁴
 20. ѿророк Исаија, текст на свитку: (т)ако г(оспод)ѿ | г(лаго)летѿ · | изидетѿ [жезѿ нс корене ксеѿ-ва] (Исаија 11, 1)²⁵
 21. ѿророк Језекиѿ, текст на свитку: тако гл|(агол)етѿ г(оспод)ѿ | понмѿ (вн ѿть кзѿ)к(ѿ) ... (Језекиѿ 36, 24)²⁶
 22. ѿророк Јелисеј²⁷
 23. ѿророк Илија²⁸
 24. неѿреѿознаѿи ѿророк, текст на свитку: οὗτος λέγει κ(ύρι)ος ὁ θε(ὸ)ς ὁ ἄγ(ι)ος²⁹
 25. ѿророк Јеремија, текст на свитку: сѿ в(ог)ѿ | нашѿ · | н(ѿ) при|ложи|ть · се ннѿ [кѿ немѿ] (Варух 3, 36)³⁰

Поткуполни простор певнице
(схеме 1-2, секције А, Б, В)

26. ѿророк Соломон ... соло|мѿ|(нѿ),³¹ текст на свитку: премѿ|дростѿ | сѿтв(ор)|и сѿв(ѿ) | (хра)м(ѿ) (Приче Соломонове 9, 1)
 27. ѿророк Давид, текст на свитку: (с)лиши | дѿци и | виж(дѿ) и (п)|риклон(и) | ѿх(о) твоѿ³² (Псалм 45, 10 / 44, 11)
 28. ѿоѿрсје свѿиѿог Самѿсона – с(ве)ты / са(мѿ)ѿо(нѿ)³³
 29. ѿоѿрсје свѿиѿог Диомида – с(ве)ты / ди(ѿ)мидѿ³⁴
 30. свѿиѿ Сергије³⁵ ... сѿ(рѿ)|гн(ѿ)³⁶
 31. свѿиѿ Авксенѿије ... (а)в(кс)|енѿтне³⁷
 32. свѿиѿ Јевсѿраѿије с(ве)ты / еѿѿ|ст[р]а|тне³⁸

¹⁸ Cf. Бошковић, *Неколико наийииса*, 8-9; Живковић, *Ариље*, 6 (12).

¹⁹ Живковић, *Ариље*, 6 (13).

²⁰ Ibidem.

²¹ Војводић, *Прилог*, 92.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Иза овог дела натписа на свитку има места још само за једано слово, али је питање да ли је оно икада било уписано. У сваком случају то слово није могло дати одређенији смисао цитату који се сводио на сасвим уопштену фразу с почетка неког пророштва.

³⁰ Ibidem.

³¹ Живковић, *Ариље*, 11 (26).

³² Ibidem, 11 (30).

³³ Cf. Војводић, *Прилог*, 93, где је име светитеља донето са неколико штампарских грешака. Иначе ариљски сликари су користили помало необичну скраћеницу ознаке светости: стѿѿ.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ђурић, *Црква свѿиѿог Пеѿра у Богдашићу*, изгледа да га препознаје, али упућује на погрешне схеме код Живковића, *Ариље*. Cf. Војводић, *Прилог*, 94.

³⁶ Војводић, *Прилог*, 94.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Живковић, *Ариље*, 12 (30) чита еѿѿ|ста|тне. Cf. Војводић, *Прилог*, 96, н. 15.

33. *свѣиѣ Вакх*³⁹
 34. *ѡѡрсје свѣѡг Кира*⁴⁰ – с(вѣ)ты / кир(ь)⁴¹
 35. *ѡѡрсје свѣѡг Јована Лекара* – с(вѣ)ты ѡѡ(ань) (источно)⁴²
 36. *свѣиѣ Панїелејмон* – с(вѣ)ты / (п)ан(те|ле)и(монь)⁴³
 37. *свѣиѣ Јермолај* – с(вѣ)ты ерм(о|лан)⁴⁴
 38. *ѡѡрсје арханђела Гаврила*⁴⁵ – ὁ ἀρχ(άγγελος) Γαβριή<λ>; на глобу у руци арханђела : Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς ν(ι)κ(α)⁴⁶
 39. *свѣиѣ Александар*⁴⁷ – с(вѣ)ты / але|ѡан(ь)|дрь⁴⁸
 40. *свѣиѣ Мина*⁴⁹ – с(вѣ)ты / мина⁵⁰
 41. *свѣиѣ Викѡр* – с(вѣ)ты / вѣкторь⁵¹
 42. *свѣиѣ Викенїије*⁵² – с(вѣ)ты / ви(кень)|тне⁵³
 43. *ѡѡрсје арханђела Михаила*⁵⁴
 44. *Исус Хрисѡс*⁵⁵ – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς
 45. *свѣиѣ Ахилије Лариски*⁵⁶ – с(вѣ)ты / ахил(и)е⁵⁷
 46. *свѣиѣ Јован Преїеца*⁵⁸ – с(вѣ)ты | ѡѡ(ань),⁵⁹ текст на свитку: чь|то те на|рече(мь) | (пророка, а)|нг(е)ла ли | (апостола а)и, м(ѡ)ч(еника) ... (Стихира на литији вечерње Усековања св. Јована Претече)
 47. *свѣиѣ Никола Мирликијски (?)*⁶⁰
 48. *свѣиѣ Анїоније ... ань|то|нне*⁶¹
 49. *ѡѡрсје свѣѡг Јефрема Сирина*⁶² – с(вѣ)ты / кпр|емь⁶³
 50. *свѣиѣ Пеїар*⁶⁴ – с(вѣ)ты / петрь⁶⁵
 51. *свѣиѣ Павле*⁶⁶ – с(вѣ)ты | пав|ль⁶⁷
 52-53. *свѣиѣ Консїанїин и свѣѡа Јелена*⁶⁸ – с(вѣ)ты / кѡн|стан|тне, св(е)та / не|ле|на⁶⁹
 54. *свѣиѣ Јован Злаїоусїи*⁷⁰ – с(вѣ)ты | ѡѡ|нь / зл(а)то|ѡсть⁷¹
 55. *Богородица са Хрисѡм*⁷² – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς, Μ(ή)τηρ Θ(εο)ῦ⁷³
 56. *свѣиѣ Дамјан*⁷⁴ – с(вѣ)ты / дамиань⁷⁵
 57. *свѣиѣ Козма*⁷⁶ – с(вѣ)ты / кос|ма⁷⁷
 58. *свѣиѣ Димїирије*⁷⁸ – с(вѣ)ты / д(имн|т)рне⁷⁹
 59. *свѣиѣ Ђорђе (?)*⁸⁰ – с(вѣ)ты ...⁸¹
 60. *свѣиѣ Теодор Тирон*⁸² – с(вѣ)ты | де(одорь)⁸³

³⁹ Ђурић, Црква свѣѡг Пеїра у Богдашићу, изгледа да га препознаје, али упућује на погрешне схеме код Живковића, *Ариље*. Cf. Војводић, *Прилог*, 94.

⁴⁰ Petković, *La peinture serbe*, II, pl. XXX.

⁴¹ Војводић, *Прилог*, 94.

⁴² Ibidem. Јасне остатке прва два слова светитељевог имена учили смо на једном старом снимку из Републичког завода за заштиту споменика културе, до којег смо дошли захваљујући љубазности колегинице Сање Кесић-Ристић.

⁴³ Живковић, *Ариље*, 11 (26).

⁴⁴ Ibidem, 11 (30).

⁴⁵ Поповић, *Опис Арѡја* (бр. 4).

⁴⁶ Живковић, *Ариље*, 11 (31).

⁴⁷ Поповић, *Опис Арѡја* (бр. 4).

⁴⁸ Окунев, *Ариље*, 247.

⁴⁹ Поповић, *Опис Арѡја* (бр. 4).

⁵⁰ Окунев, *Ариље*, 247.

⁵¹ Живковић, *Ариље*, 12 (33).

⁵² Окунев, *Ариље*, 253.

⁵³ Живковић, *Ариље*, 12 (34).

⁵⁴ Војводић, *Прилог*, 95.

⁵⁵ Поповић, *Опис Арѡја* (бр. 4).

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Живковић, *Ариље*, 10 (22).

⁵⁸ Petković, *La peinture serbe*, II, 17.

⁵⁹ Живковић, *Ариље*, 10 (22).

⁶⁰ Војводић, *Прилог*, 95.

⁶¹ Окунев, *Ариље*, 246.

⁶² Petković, *La peinture serbe*, II, 17.

⁶³ Окунев, *Ариље*, 246.

⁶⁴ Поповић, *Опис Арѡја* (бр. 4).

⁶⁵ Живковић, *Ариље*, 10 (23).

⁶⁶ Поповић, *Опис Арѡја* (бр. 4).

⁶⁷ Живковић, *Ариље*, 10 (23).

⁶⁸ Поповић, *Опис Арѡја* (бр. 4). Cf. Обрадовић, *Описанїе*, 333.

⁶⁹ Живковић, *Ариље*, 10 (24).

⁷⁰ Поповић, *Опис Арѡја* (бр. 4).

⁷¹ Живковић, *Ариље*, 10 (24).

⁷² Поповић, *Опис Арѡја* (бр. 4).

⁷³ Живковић, *Ариље*, 12 (38).

⁷⁴ Поповић, *Опис Арѡја* (бр. 4).

⁷⁵ Живковић, *Ариље*, 12 (39).

⁷⁶ Окунев, *Ариље*, 253.

⁷⁷ Живковић, *Ариље*, 12 (33).

⁷⁸ Окунев, *Ариље*, 253.

⁷⁹ Војводић, *Прилог*, 95.

⁸⁰ Марковић, *О иконографији свѣиѣх раїиѡика*, 603 н. 281.

⁸¹ Живковић, *Ариље*, 9 (20).

⁸² Окунев, *Ариље*, 253.

⁸³ Војводић, *Прилог*, 95.

61. *свѣѣи Теодор Сѣрайѣлаѣи (?)*⁸⁴
 62. *нейрейознаѣи свѣѣи монаѣ*⁸⁵
 63. *свѣѣи Сѣефан Првомученик*⁸⁶
 64. *Богородица Засѣуѣница*⁸⁷

Главни део олтарског простора (схеме 1-2, секција Б)

Литургијска служба оѣаца цркве:

65. *Хрисѣос Агнеѣ*⁸⁸ – *Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς*⁸⁹
 66. *свѣѣи Јован Златоустѣи*⁹⁰ – *с(вѣ)ты | ѡванъ / злато|ѡстъ*,⁹¹ текст на свитку: *в(о)жѣ, в(о)жѣ | нашѣ | иже н|(ѣ)вѣ(сѣ)ны | хлѣвъ*⁹² (молитва предложѣна коју говори свѣштеник на крају проскомидије)
 67. *свѣѣи Аѣанасије Велики*⁹³ – *с(вѣ)ты | ада|насиѣ*,⁹⁴ текст на свитку: *г(о)спод|и в(о)жѣ на|шѣ | ко|же дрьж|ава нензѣ|ѣрна*.⁹⁵ (Молитва првог антифона на литургији светога Василија Великог)
 68. *свѣѣи Ахилије*⁹⁶ – *с(вѣ)ты | ахилѣ*,⁹⁷ текст на свитку: *въ оуспо|минаниѣ | волнык | стр(а)сти г(о)спод|а в(о)г|а | и сп(а)са на|шегѡ*⁹⁸ (речи које изговара свѣштеник када на проскомидији узима просфору и изнад ње три пута чини знак крста)
 69. *свѣѣи Кирило Александријски*⁹⁹ – *с(вѣ)ты | кир(и)лъ*,¹⁰⁰ текст на свитку: *вл(а)года|рим(ъ) те | ц(а)рю не|види|мы|ако*¹⁰¹ (молитва коју свѣштеник тихо чита у олтару пре узношења Агнеца, на литургији светога Јована Златоустог)¹⁰²
 70. *свѣѣи Еѣифаније (?)* – *с(вѣ)ты | е(пифа)ниѣ*,¹⁰³ текст на свитку: *испѣне|ник зако|ноу и прор(о)|комѣ ты кси х(рист)ѣ*¹⁰⁴ (молитва коју на литургији светога Јована Златоустог тихо изговара свѣштеник када после заамвоне молитве одлази предложѣу)
 71. *свѣѣи Василије Велики*¹⁰⁵ – *с(вѣ)ты | <ва>|с(и)|лѣ*,¹⁰⁶ текст на свитку: *ѡ: никто|же ксть | достои|нѣ ѡт(ъ) с|вѣ|завѣшихъ се* (молитва коју тихо чита свѣштеник за време појања Херувимске химне на литургији светога Василија Великог)¹⁰⁷
 72. *свѣѣи Григорије Богослов*¹⁰⁸ – *с(вѣ)ты | григо|риѣ / вого|слов(ъ)цѣ*,¹⁰⁹ текст на свитку: *ѡ: нзре|днѡ [ѡ] пр|ѣс|вѣ|тѣи | ч(и)стѣи | и прѣв(лаго)сл(ове)н(иѣи)*¹¹⁰ (возглас који се на литургијама светога Јована Златоустог и светога Василија изговара после освежења дарова, а пре читање диптиха)
 73. *свѣѣи Григорије Чудотворецѣ*¹¹¹ – *с(вѣ)ты | г(ригор)иѣ / чѡдо|тво|рецѣ*, текст на свитку: *г(о)спод|и в(о)жѣ вс|ѣдрьж|ители кдинѣ | с(вѣ)тъ*. (молитва приношења коју на литургији светога Јована Златоустог тихо изговара свѣштеник после стављања божаствених дарова на престо)¹¹²
 74. *свѣѣи Григорије Ниски*¹¹³ – *с(вѣ)ты | гри|горѣ / ни|ски*,¹¹⁴ текст на свитку: *вл(а)годари|м(ъ) те вл(а)д(и)ко | чловѣко|любче*¹¹⁵ (молитва коју свѣштеник говори после причешћа на литургији светога Јована Златоустог)

⁸⁴ Марковић, *О иконографији свѣѣих райника*, 603 н. 281.

⁸⁵ Тодић, *Срѣско сликарство у доба краља Милутина*, 298.

⁸⁶ Окуневъ, *Ариље*, 253.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Живковић, *Ариље*, 4 (2).

⁹⁰ Поповић, *Оѣисъ Ариля* (бр. 5).

⁹¹ Живковић, *Ариље*, 4 (2).

⁹² Ibidem.

⁹³ Поповић, *Оѣисъ Ариля* (бр. 5).

⁹⁴ Живковић, *Ариље*, 4 (2).

⁹⁵ Окуневъ, *Ариље*, 245. Cf. Поповић, *Оѣисъ Ариля* (бр. 5).

⁹⁶ Поповић, *Оѣисъ Ариля* (бр. 5).

⁹⁷ Живковић, *Ариље*, 4 (2).

⁹⁸ Окуневъ, *Ариље*, 245. Cf. Поповић, *Оѣисъ Ариля* (бр. 5).

⁹⁹ Petković, *La peinture serbe*, II, 17.

¹⁰⁰ Живковић, *Ариље*, 4 (2).

¹⁰¹ Окуневъ, *Ариље*, 245.

¹⁰² Бабић, *Литургијски ѣексѣови*, 78.

¹⁰³ Војводић, *Прилог*, 93.

¹⁰⁴ Окуневъ, *Ариље*, 245.

¹⁰⁵ Petković, *La peinture serbe*, II, 17.

¹⁰⁶ Живковић, *Ариље*, 4 (2).

¹⁰⁷ Бабић, *Литургијски ѣексѣови*, 75.

¹⁰⁸ Поповић, *Оѣисъ Ариля* (бр. 5).

¹⁰⁹ Живковић, *Ариље*, 4 (2).

¹¹⁰ Cf. Поповић, *Оѣисъ Ариля* (бр. 5).

¹¹¹ Petković, *La peinture serbe*, II, 17. Cf. Војводић, *Прилог*, 93, н. 11.

¹¹² Бабић, *Литургијски ѣексѣови*, 78. Cf. Поповић, *Оѣисъ Ариля* (бр. 5).

¹¹³ Поповић, *Оѣисъ Ариля* (бр. 5).

¹¹⁴ Живковић, *Ариље*, 4 (2).

¹¹⁵ Cf. Поповић, *Оѣисъ Ариля* (бр. 5).

75. *нейрейознаѣи архијереј*, текст на свитку: **ВЛ(АГОСЛО)ВЕН | ВЛ(АГО)С(ЛО)В(Е)ЩЕ | К ТЕ Г(ОСПОД)Н | (Н
W)СВ[ЕЩАКИ]**¹¹⁶ (заамвона молитва коју свештеник чита после причешћа на завршетку литургије
верних и по светом Јовану Златоустом и по светом Василију Великом)

Лунейѣ над улазом у ѣасѣофорије:

76. *ѣойрсје свейѣог Николе Мирликијског*¹¹⁷ – **С(ВЕ)ТЫ | НИКОЛА | Е**¹¹⁸

77. *ѣойрсје свейѣог Сѣефана Првомученика*¹¹⁹ – ... **СТ(Е) | ФАНЬ**¹²⁰

Заѣагна сѣрана

78. *свейѣа Керамида* – **С(ВЕ)ТЫ КЕРА(МН) | ДН**,¹²¹

79-82. четири медаљона с попрсјима непрепознатих светитеља (мученика?)

83. *нейрейознаѣи архијереј*

84. *свейѣи Силвесѣар (?)* – **(С)Н(Л)ВЕ(СТЪРЬ)**¹²²

85. *ѣойрсје нейрейознаѣог архијереја*

86. *непрепознати архијереј*

87. *свейѣи Сѣиридон*¹²³ – **С(ВЕ)ТЫ | СП | ИР(Н)Д | W | НЬ**¹²⁴

88. *свейѣи Власије* – **С(ВЕ)ТЫ | ВЛА | СНЕ**¹²⁵

Западни травеј (схеме 1-2, секција В)

89-95. седам медаљона с попрсјима непрепознатих светитеља (мученика?)

96. медаљон с попрсјем непрепознатог светитеља – **С(ВЕ)ТЫ ...**¹²⁶

97. потпуно уништен медаљон с попрсјем светитеља

98. потпуно уништен медаљон с попрсјем светитеља

99. медаљон с попрсјем непрепознатог светитеља

100. *свейѣи Јевгеније* – **С(ВЕ)ТЫ | КВЪ | ГЕ | НИ | Е**

101. *свейѣи Мардарије*¹²⁷

102. *свейѣи Оресѣи*¹²⁸

103. *свейѣи Самона*¹²⁹

104. *свейѣи Гурија*¹³⁰

105. *свейѣи Авива*¹³¹

106. *свейѣи Флор ...* **Ф(ЛОРЬ)**¹³²

107. *свейѣи Лавр*¹³³ – **С(ВЕ)ТЫ | ЛАВРЬ**¹³⁴

108. *св. Симеон Немања* – **С(ВЕ)ТЫ СИМЕ | WН(Ь) НЕ | МАНА**,¹³⁵ текст на свитку: ✠ **ПРИДЪ | ТЕ ЧЕДА | И ПОСЛАХ
| ШАНТЕ М | ЕНЕ СТРА | ХЪ Г(ОСПО)ДНЪ | НАХЧЪ. ВЪ(І)**¹³⁶

109. *Исус Христѣос*¹³⁷ – **Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ**¹³⁸

110. *свейѣи Симон (Сѣефан Првовенчани)* – **С(ВЕ)ТЫ | СИ | WН(Ь) / СТЕ | ФАНЬ | КРА | ЛЬ**¹³⁹

111. *свейѣи Симеон (Урош I)* – **С(ВЕ)ТЫ | СИ | МЕ | WН(Ь) / ХРОШЬ | КРАЛЬ**¹⁴⁰

¹¹⁶ Живковић, *Ариље*, 4 (2).

¹¹⁷ Поповић, *Ойисъ Ариля* (бр. 5).

¹¹⁸ Живковић, *Ариље*, 4 (3).

¹¹⁹ Поповић, *Ойисъ Ариля* (бр. 5).

¹²⁰ Живковић, *Ариље*, 4 (1).

¹²¹ Војводић, *Прилог*, 93.

¹²² Ibidem.

¹²³ Поповић, *Ойисъ Ариля* (бр. 5).

¹²⁴ Живковић, *Ариље*, 11 (29).

¹²⁵ Окуневъ, *Ариље*, 253.

¹²⁶ Живковић, *Ариље*, 13 (41).

¹²⁷ Војводић, *Прилог*, 94.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ibidem, 94-95.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Ibidem, 95.

¹³³ Petković, *La peinture serbe*, II, 17.

¹³⁴ Окуневъ, *Ариље*, 247 (с малим одступањем у читању).

¹³⁵ Живковић, *Ариље*, 12 (32).

¹³⁶ Петковић, Н. Окуневъ, *Ариље*, 403. Cf. Поповић, *Ойисъ Ари-
ля* (бр. 4)..

¹³⁷ Поповић, *Ойисъ Ариля* (бр. 4)..

¹³⁸ Живковић, *Ариље*, 12 (40).

¹³⁹ Петковић, *Ликови кѣиѣора*, 301.

¹⁴⁰ Покрышкинъ, *Православнаѣ церковнаѣ архѣиѣиѣура*, 40.

112. краљица Јелена (жена Уроша I) *к|лѣ|на | крали|ца· / вьсе | српьск|не зем|лѣ·*¹⁴¹
 113. моравички ейиской Јевсевије – *евь|се|вне / кпис|кѣпъ | мора|виски·*¹⁴²
 114. ахиейиской Јевсѣиѣ II – *квѣ|ста|дне / архие|пискѣпъ | вьсе српьск|не землѣ*¹⁴³
 115. свейи архиейиской Јевсѣиѣ I¹⁴⁴ – *с(ве)ты | невѣ|стадне / архие|пискѣпъ српь|ски*¹⁴⁵
 116. свейи архиейиской Јоаникије I – *с(ве)ты | на|ни|ки(ѣ) / архие|пискѣпъ ср|пьс|ки*¹⁴⁶
 117. свейи архиейиской Сава II – *с(ве)ты | сава / архие|пискѣпъ ср|пьс|ки*¹⁴⁷
 118. свейи архиейиской Арсеније¹⁴⁸ – *с(ве)ты | арсе|нне / архие|пискѣпъ српьс|ки*¹⁴⁹
 119. свейи архиейиской Сава I¹⁵⁰ – *с(ве)ты | сава | прѣ|н / архие|пискѣпъ | српьс|ки*¹⁵¹
 120. ѿойрсје свейог аѿосѿола Томе – ... *тома*¹⁵²

Припрата (схеме 1-2, секција Г)

121. медаљон с попрсјем непрепознатог светитеља (мученика ?)
 122. медаљон с попрсјем непрепознатог светитеља (мученика ?)
 123. медаљон с попрсјем светитеља – *с(ве)ты ак...*¹⁵³ (св. Акакије ?)
 124. медаљон с попрсјем непрепознатог светитеља *с(ве)ты | ..оаѿ*¹⁵⁴(?)
 125. арханђел Михаило¹⁵⁵ – *ὁ ἀρχ(ἀγγελος) Μιχ(αήλ)*¹⁵⁶
 126. ѿойрсје Хрисѿово – *Ἰ(ησοῦς) ...*¹⁵⁷
 127. свейи Ахилије¹⁵⁸ – *с(ве)ты ахилне*¹⁵⁹

Кѿиѿиѿорска комѿозиција (128-131):

128. краљ Милуѿин – *⋈: сте|фанъ | кр|алъ все | српьски|е землѣ / н поморьскне· | ѿрѿшь*¹⁶⁰
 129. ѿойрсје Хрисѿа у сегменѿу неба¹⁶¹ – *Ἰ(ησοῦς) Χ(ριστός)*¹⁶²
 130. краљ Драгуѿин¹⁶³ – *⋈: стефанъ | краљ н прѣ|н ктѿтѿрь·*¹⁶⁴
 131. краљица Кеѿелина¹⁶⁵ – *⋈: кателѿна | кралица·*¹⁶⁶
 132. ѿойрсје свейог Јевсѣиѣ Плакиде¹⁶⁷ – *с(ве)тън) евѣста|дне / пл(а)|к(н)да*¹⁶⁸
 133, 134. госѿодин Владислав и госѿодин Урошиц¹⁶⁹ – *⋈: г(оспо)д(н)ъ влѣ|д[и]славъ, г(оспо)д(н)ъ ѿрѿ|шицъ, | синове краля стефана*¹⁷⁰
 135. ѿойрсје Хрисѿа Емануѿла у сегменѿу неба¹⁷¹ – *Ἰ(ησοῦς) Χ(ριστός)*¹⁷²
 136. моравички ейиской Герасим – *⋈: гераси|мъ п(н)с(кѣ)пъ (?) / моравичь|ски*¹⁷³

¹⁴¹ Ibidem.¹⁴² Окуневъ, Ариље, 248 (с малим одступањем у читању).¹⁴³ Петковић, Ликови кѿиѿиѿора, 301 (са малим одступањима у читању).¹⁴⁴ Обрадовић, Описаніе, 333.¹⁴⁵ Петковић, Ликови кѿиѿиѿора, 301 (са малим одступањима у читању). Cf. Окуневъ, Ариље, 251.¹⁴⁶ Петковић, Ликови кѿиѿиѿора, 301 (са малим одступањима у читању). Cf. Окуневъ, Ариље, 251.¹⁴⁷ Петковић, Ликови кѿиѿиѿора, 301 (са малим одступањима у читању).¹⁴⁸ Обрадовић, Описаніе, 333.¹⁴⁹ Петковић, Ликови кѿиѿиѿора, 301 (са малим одступањима у читању).¹⁵⁰ Обрадовић, Описаніе, 333.¹⁵¹ Окуневъ, Ариље, 252 (са малим одступањима у читању).¹⁵² Ibidem, 235, сх. I, 21. Слова имена апостола Томе на оштећеној фресци лунете више се не могу уочити, али је њихово постојање забележио и Бранислав Живковић, Ариље, 13 (42).¹⁵³ Живковић, Ариље, 15 (46).¹⁵⁴ Ibidem.¹⁵⁵ Поповић, Описъ Ариля (бр. 4)..¹⁵⁶ Живковић, Ариље, 15 (47).¹⁵⁷ Окуневъ, Ариље, 250.¹⁵⁸ Г. Поповић, Ариљ, кол. 377.¹⁵⁹ Живковић, Ариље, 15 (47).¹⁶⁰ Покрѣшкѿнъ, Православная церковная архѿиѿекѿура, 34.¹⁶¹ Поповић, Описъ Ариля (бр. 4)..¹⁶² Живковић, Ариље, 14 (44).¹⁶³ Поповић, Описъ Ариля (бр. 4)..¹⁶⁴ Петковић, Ликови кѿиѿиѿора, 301.¹⁶⁵ Поповић, Описъ Ариля (бр. 4)..¹⁶⁶ Петковић, Ликови кѿиѿиѿора, 301.¹⁶⁷ Поповић, Описъ Ариля (бр. 4)..¹⁶⁸ Живковић, Ариље, 14 (45).¹⁶⁹ Поповић, Описъ Ариля (бр. 4)..¹⁷⁰ Петковић, Ликови кѿиѿиѿора, 301¹⁷¹ Поповић, Описъ Ариля (бр. 4)..¹⁷² Живковић, Ариље, 14 (45).¹⁷³ Окуневъ, Ариље, 251 (са малим одступањима у читању).

Лунета над улазом у старији део грађевине
(схеме I-II, секција Г)

137. њојрсе свеѣог Ахилија Лариског¹⁷⁴

Баконикон – параклис светог Николе
(схема 3)

1. свеѣи Никола Мирликијски¹⁷⁵ – с(ве)ты ...¹⁷⁶
2. свеѣи Јаков Браѣ Божији – с(ве)ты / нако|ве:¹⁷⁷
3. свеѣи Акакије – с(ве)ты / ака|кне¹⁷⁸
4. свеѣи Анѣим¹⁷⁹ – <с(ве)ты> / ан|ди|ме:¹⁸⁰
5. свеѣи Никола – с(ве)ты / ни|ко|ла:¹⁸¹
6. свеѣи Маркијан – с(ве)ты / мар|киань¹⁸²
7. свеѣи Софроније¹⁸³ – с(ве)ты / со|фро|није:¹⁸⁴
8. свеѣи Мокије – с(ве)ты / мо|ки|е:¹⁸⁵
9. свеѣи Климени¹⁸⁶ – с(ве)ты / кли|мен|ть:¹⁸⁷
10. свеѣи Вавила¹⁸⁸ – с(ве)ты / ва|ви|ла:¹⁸⁹
11. свеѣи Анѣиѣ¹⁹⁰ – с(ве)ты / ан|ти|па¹⁹¹

СЦЕНЕ У НАОСУ И ОЛТАРСКОМ ПРОСТОРУ
(схеме 1-2, секције А, Б, В)

- I Благовесѣи¹⁹² (схеме 1-2, секција А)
- II Рођење Хрисѣово¹⁹³ – 'Ι(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς¹⁹⁴ (схема 1, секција Б)
- III Среѣење Хрисѣово,¹⁹⁵ текст на свитку пророчице Ане: снѣ|е (sic!) мла|дене|ць ѡт|врдн¹⁹⁶
(схеме 1-2, секција А)
- IV Крѣење Хрисѣово,¹⁹⁷ крај Голготског крста у Јордану криптограм
'Ι(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς <νίκα>¹⁹⁸ (схема 1, секција А)
- V Преображење Хрисѣово¹⁹⁹ – 'Ι(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς²⁰⁰ (схеме 1-2, секција А)
- VI Васкрсење Лазара²⁰¹ – 'Ι(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς²⁰² (схема 2, секција А)
- VII Улазак у Јерусалим²⁰³ (схема 2, секција А)
- VIII Прање ногу²⁰⁴ (схема 1, секција А)
- IX Издајсѣво Јудино²⁰⁵ – 'Ι(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς²⁰⁶ (схема 1, секција А)
- X Хрисѣос ѣред Пилаѣом – не<повинненѣ ксѣ ѡтѣ> крѣ <сего правѣдѣнаго> (Матеј 27, 24),²⁰⁷
(схема 2, секција А)

¹⁷⁴ Николић, Зайис о живојису Ариѣ, 25.

¹⁷⁵ Окуневъ, Ариѣ, 254.

¹⁷⁶ Живковић, Ариѣ, 5 (4).

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Окуневъ, Ариѣ, 254.

¹⁷⁹ Поповић, Ойисъ Ариѣ (бр. 5).

¹⁸⁰ Окуневъ, Ариѣ, 254.

¹⁸¹ Ниједног слова имена крај лика светог Николе, које је могао да прочита још Бранислав Живковић, више нема, јер је дошло до нових оштећења фреске (cf. Живковић, Ариѣ, 7 (5)).

¹⁸² Ibidem, 5 (5).

¹⁸³ Поповић, Ойисъ Ариѣ (бр. 5).

¹⁸⁴ Живковић, Ариѣ, 5 (6).

¹⁸⁵ Окуневъ, Ариѣ, 254.

¹⁸⁶ Поповић, Ойисъ Ариѣ (бр. 5).

¹⁸⁷ Окуневъ, Ариѣ, 254 (с малим одступањем у читању).

¹⁸⁸ Поповић, Ойисъ Ариѣ (бр. 5).

¹⁸⁹ Окуневъ, Ариѣ, 254.

¹⁹⁰ Поповић, Ойисъ Ариѣ (бр. 5).

¹⁹¹ Окуневъ, Ариѣ, 254.

¹⁹² Окуневъ, Ариѣ, 246, 253.

¹⁹³ Petković, *La peinture serbe*, II, 17.

¹⁹⁴ Живковић, Ариѣ, 4 (3).

¹⁹⁵ Покрышкинъ, *Православная церковная архитектура*, 41.

¹⁹⁶ Живковић, Ариѣ, 8 (16).

¹⁹⁷ Покрышкинъ, *Православная церковная архитектура*, 41.

¹⁹⁸ Живковић, Ариѣ, 8 (17).

¹⁹⁹ Покрышкинъ, *Православная церковная архитектура*, 41.

²⁰⁰ Живковић, Ариѣ, 8 (18).

²⁰¹ Покрышкинъ, *Православная церковная архитектура*, 41.

²⁰² Живковић, Ариѣ, 9 (19).

²⁰³ Petković, *La peinture serbe*, II, 17.

²⁰⁴ Окуневъ, Ариѣ, 246.

²⁰⁵ Petković, *La peinture serbe*, II, 17.

²⁰⁶ Живковић, Ариѣ, 8 (17).

²⁰⁷ Војводић, Прилог, 94.

- XI Пуџ на Голгоџу²⁰⁸ – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστός)ς²⁰⁹ (схема 1, секција А)
 XII Силазак у ад²¹⁰ (схема 2, секција Б)
 XIII Вазнесење Христово²¹¹ (схема 1, секција Б)
 XIV Причешће аџосџола хлебом²¹² – ... грѣхомъ (схема 2, секција Б)
 XV Причешће аџосџола вином²¹³ – ... <ос>та(в)лк(н)не гр(ѣ)хомъ (схема 1, секција Б)
 XVI Усџење Богородице²¹⁴ – џс(п)енне свѣтне богородице²¹⁵ (схеме 1-2, секц. В)
 XVII Рођење Богородице²¹⁶ – ро(жде)ство | св(ѣ)(ти)е бог(о)родице, – џанна²¹⁷ (схема 1, секција В)
 XVIII Ваведѣње Богородице у храм²¹⁸ – с(ве)ты џакимъ, св(е)та џанна, пророк(ъ)²¹⁹ | џаха|риа²²⁰ (схема 2, секција В)

СЦЕНЕ У ПРИПРАТИ

(схеме 1-2, секција Г)

Црквено историјске теме

- XIX Фрагменти представе Васељенског сабора
 XX Фрагменти представе Васељенског сабора
 XXI Васељенски сабор
 XXII Пеџи васељенски сабор – царь / <юсти>нианъ, ∴ зворь пѣты | цароград(ъ)ски, невѣрѣници²²¹
 XXIII Чеџврџи васељенски сабор – царь / марк(и)ѣн(ъ),²²² звор(р)ъ че(твр)ти | х(алки)до(н)ски, светне правов(ѣ)рн(и), невр(ѣ)рѣници
 XXIV Васељенски сабор – невр(ѣ)рѣници²²³
 XXV Васељенски сабор – <царь> кон|стан|тинъ²²⁴
 XXVI Визија свѣџог Пеџра Александријског – с(ве)ты п(е)тръ ...²²⁵
 XXVII Сабор свѣџога Симеона Срџског²²⁶ – с(ве)ты сим(ѣ)џн(ъ) | <н>ема|нне(?) кра|лъ,²²⁷ ∴ зворь · св(е)тагџ си|мѣвна, ∴ с(ве)т(ѣ)н | правов(ѣ)рн(и), ∴ полов(ѣ)рѣници²²⁸
 XXVIII Смрт моравичког епископа Меркурија – <оуспенне> с(ве)таго меркѣриѣкп(и)с(ко)па | <мо>равичьског²²⁹

Старозаветне теме

- XXIX циклус Жрѣве Авраамове²³⁰:
 Авраам џрима заџвесѣ да жрѣвује Исаака.²³¹ праведь | н(и) авра|мъ; – <в>(ог)ъ нскѣ(шаше авра)ма
 [и] р(е)че[кмѣ] поимн | <си>на <с>вое(го) възл(юбь)ле|наго исака | .. еа.ъ.ъ. џо...мосе (Постање 22, 2)
 Авраам п Исаак одлазе до месѣа жрѣвойриношења.²³² нсакъ:, ²³³ – ∴ џче, синь ж(е) р(е)че,
 џо естѣ чедо, [и рече же] се | дрѣва и огнь дѣ(?) г(д)ѣ џѣѣ [кже вьсасьжеженна], џнѣ же
 р(е)че, | в(ог)ъ да џзрит(ъ) [сѣѣ џѣѣ вьсасьжеженна], чедо: (Постање 22, 7-8)

²⁰⁸ Petković, *La peinture serbe*, II, 17.

²⁰⁹ Живковић, *Ариље*, 8 (17).

²¹⁰ Војводић, *Прилог*, 93.

²¹¹ Ibidem, 93.

²¹² Окуневъ, *Ариље*, 244.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Petković, *La peinture serbe*, II, 17.

²¹⁵ Живковић, *Ариље*, 13 (42).

²¹⁶ Petković, *La peinture serbe*, II, 17.

²¹⁷ Живковић, *Ариље*, 13 (41).

²¹⁸ Поповић, *Оџисъ Ариля* (бр. 4)..

²¹⁹ Живковић, *Ариље*, 13 (43).

²²⁰ Окуневъ, *Ариље*, 252

²²¹ Петковић, Н. Окуневъ, *Ариље*, 403.

²²² Живковић, *Ариље*, 15 (47).

²²³ Ibidem, 14 (44).

²²⁴ Ibidem, 15 (46).

²²⁵ Ibidem, 14 (44).

²²⁶ Petković, *La peinture serbe*, II, 17; Cf. Поповић, *Оџисъ Ариля* (бр. 4).

²²⁷ Петковић, Н. Окуневъ, *Ариље*, 403.

²²⁸ Окуневъ, *Ариље*, 251.

²²⁹ Ibidem, 252. Cf. Живковић, *Ариље*, 15 (46).

²³⁰ Поповић, *Оџисъ Ариля* (бр. 4).

²³¹ Покрышкинъ, *Православная церковная архийѣскѣџура*, 38.

²³² Ibidem.

²³³ Окуневъ, *Ариље*, 250.

Жрѣва Авраамова:²³⁴ ав(р)/ам: – ∴ нсакъ с(н)нъ его: – аг(гелъ) в(о)жнѣ – възва анг(е)лъ г(оспо)днѣ [с невесе глаголе и рече мѣ] авраме, авраме, [ѡнъ же рече се азъ, и ангелъ рече] | не възложи рѣки твое на ѡ(т)р(о)чнѣца, ни створ(н) кмѣ зла, (н)ина разѣмехъ ѣк(о) воншь (се в)(ог)а (Постање 22, 11-12)

XXX Лоза Јесејева:²³⁵

(схема 4)

1. Јесеј – корѣн(ъ) к|сеов(ъ)²³⁶
2. врач Валаам – валаам(ъ)²³⁷
- 2а. анђео Божији²³⁸ – аггелъ в(о)жнѣ²³⁹
3. ѣророк Аарон – прор|ок(ъ) аа|рѡ|нѣ²⁴⁰
4. ѣророк Захарија²⁴¹ – прорк(ъ) / захариа²⁴²
5. ѣророк Давид²⁴³ – пророк(ъ) / да(ви)д(ъ)²⁴⁴
6. ѣраоѣац Енох – пророк(ъ) | енохъ:²⁴⁵
7. ѣророк Данило²⁴⁶ – про|рок(ъ) / дани|лъ²⁴⁷
8. Сибила – самовила²⁴⁸
9. ѣророк и свешѣеник Захарија
10. ѣраоѣац Исаак – нсаакъ²⁴⁹
11. ѣророк Соломон – пророкъ солѡ|(м)ѡнѣ²⁵⁰
12. ѣраоѣац Јаков – про(рокъ) / ѣакѡв(ъ),²⁵¹ текст на свитку: ТА КАТА | ПОΛΗΝ (sic!) Δ(ΕΝΣ)Ε
13. Рођење Христѡво²⁵² – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς,²⁵³ Μ(ήτ)ηρ <Θ(εο)ῦ>²⁵⁴
- 13а. арханђел Михаил на коњу²⁵⁵ – ὁ ἀρχ(άγγελος) Μιχαήλ²⁵⁶
14. ѣраоѣац Авраам – авра(амъ)
15. ѣророк Исаија – ис(ана), текст на свитку: ΤΗΜΗ|ΣΟΜ(ΕΝ) | ΤΗΝ | ΜΑΡΙ(Α)Ν²⁵⁷
16. неѣрейознаѣи ѣророк – проро|къ ...²⁵⁸
17. ѣророк Самуило – сам|ѣ(илъ)²⁵⁹
18. ѣророк Манасија (?) – про(ро)къ / ман(а)с(на)
19. непрепознати пророк или праотац
20. Исус Христѡс у мандорли из Визије ѣророка Језекиѣа
- 20а. ѣророк Језекиѣ – пророк(ъ) / ѣзеки|ил(ъ), текст на свитку: ΙΔΕ|ΓΩ
- ANA | ΖΟΗΜ (sic! треба вероватно ΖΟΗΝ)²⁶⁰
21. ѣророк Јона (?) – (про)рокъ | ѡѡ(н)а
22. непрепознати пророк (Јоил?), текст на свитку: ...εἰς (?) ΒΟΣ|ΚΗΝ Θ|ΗΣΕΤ[ΑΙ]
23. ѣраоѣац Гедеон – проро|къ ...
24. непрепознати пророк или праотац
25. непрепознати пророк или праотац
26. непрепознати пророк или праотац

²³⁴ Покрышкинѣ, *Православная церковная архѣиѣкѣура*, 38.

²³⁵ Petković, *La peinture serbe*, II, 17.

²³⁶ Окуневѣ, *Ариѣе*, 249.

²³⁷ Поповићѣ, *Оѣисѣ Ариѣа* (бр. 4).

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ Окуневѣ, *Ариѣе*, 249.

²⁴⁰ Живковићѣ, *Ариѣе*, 14 (45).

²⁴¹ Обрадовићѣ, *Оѣисанѣе*, 333.

²⁴² Живковићѣ, *Ариѣе*, 14 (45).

²⁴³ Поповићѣ, *Оѣисѣ Ариѣа* (бр. 4).

²⁴⁴ Живковићѣ, *Ариѣе*, 14 (45).

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ Поповићѣ, *Оѣисѣ Ариѣа* (бр. 4)..

²⁴⁷ Живковићѣ, *Ариѣе*, 14 (45)

²⁴⁸ Петковићѣ, Н. Окуневѣ, *Ариѣе*, 403.

²⁴⁹ Живковићѣ, *Ариѣе*, 14 (45).

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ Живковићѣ, *Ариѣе*, 14 (45).

²⁵² Поповићѣ, *Оѣисѣ Ариѣа* (бр. 4).

²⁵³ Окуневѣ, *Ариѣе*, 249.

²⁵⁴ Живковићѣ, *Ариѣе*, 14 (45).

²⁵⁵ Поповићѣ, *Оѣисѣ Ариѣа* (бр. 4).

²⁵⁶ Окуневѣ, *Ариѣе*, 249.

²⁵⁷ Живковићѣ, *Ариѣе*, 14 (45).

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Ibidem. При ишчитавању нејасних натписа на свѣцима про- рока у Лози Јесејевој помоћ нам је пружио колега и пријатељ Никос Дионисопулос, на чему му се ш овом приликом захваљујемо.

Сцене из житија светог Николе у ђаконикону (схема 3)

- I Рођење свейога Николе²⁶¹
 II Рукойоложење свейога Николе за ђакона – с(ве)ты | ни(колае | поставл) | а(кт)ъ | се дѣ | коно | мь²⁶²
 III Рукойоложење свейога Николе за ейискоиа²⁶³ – с(ве)ты николае поставлактъ се | пи(скъ)помь²⁶⁴
 IV Три војводе у ѿамници²⁶⁵ – три мѣжи ѿ те | мни | це²⁶⁶
 V Свейи Никола избавља ѿри човека од смрѿи²⁶⁷ – с(ве)ты никола иззави | три мѣжи ѿтъ | смрѿи²⁶⁸

ГОЛГОТСКИ КРСТОВИ С КРИПТОГРАМИМА

Олтар (схеме 1-2, секција Б)

Аѿсигални ѿрозор

- а. ѿ, ѿ, ѿ, ѿ (може се разрешити на неколико начина)²⁶⁹
 б. Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς ν(ί)κ(α)²⁷⁰

Аѿсигална ниша

- в. Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς ν(ί)κ(α)
 г. Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς ν(ί)κ(α)

Пролаз у ђаконикон

- д. <Φ(ῶς) Χ(ριστοῦ)> φ(αίνει) π(ᾧσιν)²⁷¹
 ђ. Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς ν(ί)κ(α)²⁷²

Пролаз у ѿроскомидију

- е. Φ(ῶς) Χ(ριστοῦ) φ(αίνει) π(ᾧσιν)²⁷³
 ж. Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς ν(ί)κ(α)²⁷⁴

Јужна певница (схема 1, секција А)

Лунейѿа ѿрозорског оѿвора

- з. Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς ν(ί)κ(α)²⁷⁵

²⁶¹ Окуневъ, Ариље, 254.

²⁶² Живковић, Ариље, 5 (5).

²⁶³ Окуневъ, Ариље, 254.

²⁶⁴ Речи поставлактъ се донете су према читању Ненси Шевченко (Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 77)

²⁶⁵ Поповић, Ойисъ Ариля (бр. 5).

²⁶⁶ Живковић, Ариље, 5 (7).

²⁶⁷ Поповић, Ойисъ Ариля (бр. 5).

²⁶⁸ Живковић, Ариље, 5 (7). Cf. Поповић, Ойисъ Ариля (бр. 5).

²⁶⁹ Babić, *Les croix à sturptogrammes*, 6-7.

²⁷⁰ Ibidem, 5.

²⁷¹ Живковић, Ариље, 5 (8).

²⁷² Ibidem.

²⁷³ Окуневъ, Ариље, 254.

²⁷⁴ Ibidem.

²⁷⁵ Живковић, Ариље, 10 (23).

Западни травеј
(схеме 1-2, секција В)

Прозорски оѿвори на јужном зиду

и. ...
ј. ... Φ...²⁷⁶

Прозорски оѿвори на северном зиду

к. ...

л. ...

љ. акростих у подножју крста – Μ(ιχαήλ) Ὡ(ναξ) Ρ(ωμαίων) Π(αλαιολόγος) Ὁ(ξέως) Ὡ(μνηθήσ-
εται)²⁷⁷

ФРЕСКЕ ИЗ 4. ДЕЦЕНИЈЕ XIV ВЕКА

СПОЉАШЊА ПРИПРАТА

Лунеѿа над улазом

*Појрсје Исуса Хрисѿа Сѿасиѿеља*²⁷⁸ – Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς <ὁ Σ>ωτήρ.

²⁷⁶ Ibidem, 12 (36).

²⁷⁷ Лађевић, Живковић, Радови на живојису у Ариљу, 43, сл. 2.

²⁷⁸ Николић, Запис о живојису Ариља, 29, н. 4.



Dragan Vojvodić

WALL PAINTINGS OF THE ST. ACHILEOS CHURCH IN ARILJE

The Monument, the Time When It Came into Being and Its Donor

In the course of its more than 700-year long history, the Church of St. Achileos in Arilje and the episcopal monastery that grew around it, survived destruction and desecration, many times. If we turn our attention to the mural painting, regrettably, we can observe that testimony of the existence of frescoes in the premises that in the XVI century were added to the façade of the church, remain today only as indistinct traces, while of the pictorial decoration of the large external narthex, only the image of Christ can be seen in the lunette above the southern entrance. The earliest mural paintings, in the church and the narthex have suffered extensive damage. Large surfaces of them were totally destroyed, particularly in the vault areas of the building, and the remaining frescoes are damaged to a considerable degree. Nevertheless, this oldest and most valuable fresco ensemble in the Arilje mural paintings has been preserved in a measure that enables us fairly reliably to decypher and reconstruct its thematic programme, and to familiarise ourselves with its iconographic and stylistic features. It is also important to point out the fact that later interventions on the building did not essentially interfere with the architectonic structure of the church, nor the initially intended function of the areas inside. This permits one even today to observe the frescoes in their original spatial and programmatic context.

In the architectonic sense, the said context is determined by the interior of the church that was erected as the cathedral of the Moravica episcopacy sometime in the last decades of the XIII century on the ground plan that was characteristic of the more sophisticated structure of the Rascian churches. The building is single-naved, with a narthex, a distinctly separated western bay of the naos, a low choir transept and a three-part altar area. The dome was erected above the central part of the church and had six window openings, resting on a fairly elevated cubic base with pendentives. In relation to its base, the height of the Arilje church possesses a strikingly "Gothic", elongated quality, which, besides the compartmentalisation, as it were, of the building itself, must have led to a rather restricted lay-out of the interior space and, thereby, the frescoes distributed within it. The effort to attain the effect of height is articulated inside the church by the gradated and rhythmic elevation of the arches, vaults and arcades along the walls. Besides the corbel frieze at the foot of the vault above the longitudinal nave, they fragmented the surface of the walls, in this way defining most often, the completely abbreviated perimeter of the mural paintings. The spacious exonarthex has significantly calmer wall surfaces in a quite simply structured building, which was not annexed to the western fanjade of the church until the mural painting of the naos and the narthex was finished.

The inscriptions and the *sgraffiti* preserved on the frescoes themselves offer reliable data about the time when the older part of the building was decorated. In the ring encircling the base of the tambour of the dome, fragments of the donor's inscription have survived, performed in fresco technique, evidently indicating the year $\langle \tilde{\varsigma} \rangle \tilde{\omega} \mu \tilde{\alpha}$ (=6804) since the creation of the world. As the decoration of the church began from its highest sections, it is clear that that sometime between September 1, 1295, and August 31, 1296, when the donor's inscription was done, the work on painting the Moravica cathedral was only in its initial stages. The bulk of the work was probably entrusted only to the two chief artists and a few apprentices, on the basis of which one may conclude that the works in the

not so large but very tall Arilje edifice, which was therefore very difficult to decorate, could not have been completed in a particularly short period of time. In the lower zone of the church, the work of the artists progressed more slowly because of the much more careful, almost icon-like treatment of the figures of the saints. That means that the artists' works in Arilje may have been finished as early as in 1296, in the event that they commenced at the end of the summer or in the autumn of 1295, or in the early spring of 1296. However, it is also possible that the works lasted till mid-1297, if the painting of the church began in the summer or early autumn of 1296, which one cannot exclude, at this point. A further shift in the date of completing the works, to 1298, would be ruled out with the inscription carved on the doorpost of the diaconicon by the first *paraekklesiarches* (a kind of sacristan) in the renewed church. This sgraffito once contained a damaged and not quite reliably legible numerical sign $\text{Ϡ}(\text{Ϡ})\text{ν}\text{ē}$ (=6805), which corresponds to 1296/1297 A. D.

There are several distinct signs, proof that we have the Serbian king, Stefan Dragutin, to thank for the construction, as well as for the decoration of the Church of St. Achileos in Arilje, which he erected on the foundations of an older cathedral church. However, in the composition portraying the donor, holding a model of his endowment in his hands, King Dragutin is indicated as being the "first donor" (*protoktetor*). This led certain research workers to draw the conclusion that some other personage may have participated in the role of a second donor, in addition to the "king of Srem" (Sirmium). He was even recognised in the person of Eustathios II, archbishop of Serbia. Whereupon, the fact was overlooked that this archpriest, in all probability, was not appointed head of the Serbian Church until the summer of 1292, after his predecessor, Jacob, had died on February 3, in the same year. By that time, the task of organising the renewal and the construction of the church itself had, to all intents and purposes, already been completed. Likewise, the question arises as to what motives would have induced the Serbian archbishop, though he resided in the remote town of Peć, to accept the donorship of the cathedra of the Moravica bishops, contrary to all custom, at a time when it was necessary to commence the vast undertaking of renovating the old, archbishop's seat of Žiča (destroyed around 1291). Apart from that, one may remark that none of King Dragutin's contemporaries, depicted in the lowest zone of the Arilje church, not even Archbishop Eustathios II, King Milutin or the Moravica bishops, Merkurios, Gerasimos or Eusebios are designated by any attribute whatsoever as donors, either in the iconography of their portraits, their position in the programme or accompanying inscriptions. It is quite certain that this could not have happened if any of the mentioned state or ecclesiastical dignitaries had joined King Dragutin in the renewal of the Church of St. Achileos. Finally, one should draw attention to the fact that the notions of "first" and "second" donor were, in medieval times, linked to the personage whose responsibility for donorship fell in different, chronologically, distinctly separate periods in the existence of their endowment. Therefore, one could say that by means of the title of "first donor", and this indeed referred to the founder of the endowment, King Dragutin wished to exaggerate his role in the renewal of the seat of the Moravica bishops and minimise the memory of the earlier, probably, less reputable donors – the real founders. By proclaiming himself as the founder, he was, to all appearances, following the example of numerous medieval personages involved with endowments, who made a point of highlighting that they had erected a church from its very foundations, even though they had merely adapted it or were exalted by their biographers as the founders of certain endowments although they had merely renovated them.

RESEARCHING THE THEMATIC PROGRAMME

The Dome and Area Beneath the Dome

The images of six „archpriests” from the Old Testament (Aaron, Moses, Samuel, Melchizedek, Hur? and Zacharias) are given prominence in the tambour of the dome near the very top of the spatial hierarchy in the church, being gathered around the calotte. For centuries, this location in the dome symbolized to Christians the „highest heaven” where the representation of the Saviour must have been formerly situated. On the basis of the Epistle to the Hebrews (Hebr. 5:4-6; 5:10; 6:20; 7:1-20; 9:6-7; 9:11; 9:29), and many texts written by ecclesiastical authors inspired by it (St. Cyril of Alexandria, St. Hesychius of Jerusalem, St. John Chrysostom, Theodore of Mopsuestia, Kosmas Indikopleustes, St. Germanos I of Constantinople, etc.), the images of the Old Testament archpriests should be understood as the prefigurations of Christ after the Ascension. These figures point to the Saviour's representation

in the calotte as the representation of „a great high priest, that is passed into the heavens” (Hebr. 4:14), „a high priest who is set on the right hand of the Majesty in the heavens” (Hebr. 8:1) and of a minister of the sanctuary, and of the true tabernacle, which the Lord pitched, and not man. It is important to note that one of these Old Testament archpriests, probably Zacharias, father of St. John the Baptist, holds in his hand an unrolled parchment with verse 16 from the first chapter of the book of the prophet Isaiah. The mentioned verse was connected with the Baptism of Christ, the event by which our Savior acquired or confirmed his role as priest. Eusebius, the bishop of Moravica, probably initiated the selection of such a special iconographic scheme in the dome of the church in Arilje. He was certainly acquainted with the interpretations according to which the bishop performing the liturgical service represented the image and replacement of „the High Celestial Priest” on this earth. In conformity with some of these interpretations (Theodore or Nicholas of Andida), an archpriest „symbolizes” – by his inclusion in the Divine Liturgy during the *Little entrance* – „the appearance and the reveal of Christ, our Lord, on the Jordan river”. After the entrance into the altar area and the „Trisagion hymn”, an archpriest ascends to the „upper cathedra”, which represents „the rise from the earth to the heavens,” the abandonment of „Law of the Old Covenant” and, by this, he manifests that „subsequent to the establishment of baptism there began the Divine blessing”. Thus, it is probably the awareness of the bishop’s „liturgical role” which influenced the formation of the programme in the dome of the cathedral church in Arilje. However, the possibility must not be excluded that the Greek painters in some measure helped in formulating the programmatic solution.

The special thematic programme in the dome of Arilje cannot be found in any preserved Byzantine church. This was an unusual, probably local, interpretation of an idea present in the Orthodox world at the end of the XIII and beginning of the XIV century. That interpretation, however, was not reflected in later Serbian art since the new, more direct artistic interpretation of Christ as the Heavenly High Priest (*The Celestial Liturgy*) was accepted in Serbian circles where the process of „Byzantinisation” was quickly adopted.

The zone below the figures of the Old Testament hierarchs is occupied by busts of the six, so-called Minor Prophets. Assembled in the tambour of the Arilje dome beneath the figures of the Old Testament high-priests, the Minor Prophets, by their very appearance, as well as the texts on their scrolls,¹ explained and further bore testimony to the mystery of the Incarnation and the merciful Salvation that were granted to mankind. In the western section of the tambour, we find the bust of the prophet, Zechariah – „The Sickie”, who warned of the wrath of God and the evil doom that awaited and is still awaiting mankind in his sinfulness. The indistinct letterings in the scroll of the other prophet depicted in the western section of the Arilje dome – Malachi – unfortunately, defied our attempts to recognise them. If one succeeds in distinguishing the key word of Malachi’s prophecy – *раз-гвабаа(еть)* – it is clear, nevertheless, that here, too, it involves the threat of punishment and devastation pronounced on the disobedient and the disbelieving. Slightly eastwards, in the north and in the south of the dome, the figures of Joel and Habakkuk occupy places, whose verses speak, on the one hand, of a merciful God prepared to hear the entreaties of those who repent their evil ways, and on the other, of the appearance of a God, who will be born into the midst of a chosen but wayward people to bring salvation to all those who believe in Him. In the sacred and sunlit, eastern side of the dome, we find the prophets, Jonah and Zephaniah. In the lettering on their scrolls, the words of the weak, already engulfed by sin and death, resound with faith and hope that through the resurrection of He who teaches the path of life, they discern the inextinguishable light. The distribution of the figures of the prophets and the choice of the scriptures on their parchments in Arilje, to all intents and purposes, was approached with considerable care and planning. Jonah, Zephaniah, and Habakkuk have on their scrolls quotations that appeared fairly frequently beside their figures in Byzantine art. The text inscribed on the scroll of the prophet Joel, is encountered more rarely, while the choice of quotations on the scroll of the prophet Zechariah, and most certainly on Malachi’s scroll are indeed a rarity. It seems also that this inequality in the popularity of the quotations used, in a manner of speaking, indicates that there was some clear design behind selecting them, and not just a matter of routine.

The next large ensemble of Old Testament figures in the most striking vertical space of the Arilje church is developed in the soffit of the large arches beneath the dome. Although that group of figures is ideologically rounded off, it is thematically linked in several ways to some surrounding, spatial and programmatic contents, and to the already described Old Testament figures in the dome. On the eastern side of the space beneath the dome, above and beside the scene of the Annunciation, we see the portraits of Our Lady’s parents, Joachim and Anna, and

¹ See the chapter: Disposition of the Wall Painting (infra).

the ancestral figures of David and Solomon, and the two great prophets Isaiah and Jeremiah. With their appearance and the scrolls they hold in their hands, these Old Testament characters extol the mystery of the Incarnation of Christ, in other words, God-made man. In contrast to them, the prophets in the arches on the western side of the space beneath the dome – Elijah, Elisha, Ezekiel and one who was unrecognisable – were painted, to all appearances, to testify with their prophecies to the ascension of the Lord incarnate into the heavens and the descent of the Holy Spirit. In fact, they prophesied the rising of divinised human nature from the depths of Limbo to the throne of the Almighty, in order from there to pour blessings on Mankind. In the arches beneath the dome of the Moravica cathedral, in this way, two extremely important ideas of Orthodox Christian theology were placed opposite each other; namely those two points of Christ's *oikonomia* of salvation through which Mankind's reconciliation is achieved with God, the union of heaven and earth. Many Christian writers indeed refer to that, in which the barrier separating Man from God and Heaven from Earth is removed, through the Incarnation, on the one hand, and through the Ascension of Christ and the Descent of the Holy Spirit, on the other. Thanks to the existence of God-Logos in the human body, the ascension of that divinised body to Heaven and the descent of the Holy Spirit, according to the Holy Fathers, the unification was accomplished of the Earthly with the Heavenly Tabernacle and a unified priesthood was established over the two churches, in the Great High-Priest – Jesus Christ, depicted once upon a time, in the calotte of the Arilje dome. The figures of the Old Testament characters portrayed in the soffit of the arches beneath the dome of the Moravica cathedral as the bearers of complex theological messages did not, therefore, programmatically communicate only with individual presentations in their immediate vicinity, such as the Annunciation and the figures of the kings, David and Solomon. They formed a single ideological whole with the Old Testament contents from the dome, complementing each other in terms of ideas and building a unified theological structure. However, the direct ideological links between the figures of the prophets in the area beneath the dome and the scenes of the Christological-Theotokological cycle were not established, with the exception of the Annunciation.

Concerning the elements of the painting program in the area under the dome of Arilje, the influence of the Serbian traditions can be noticed in the writing of the founder's inscription in the ring at the base of the dome. This was an old Byzantine custom which was almost completely forgotten in orthodox painting after the fall of Constantinople to the Latins (1204), but was adopted and cherished in Serbia during the XIII century. Besides Arilje, inscriptions relating to a painting of a church are preserved at the base of the dome in Studenica, Sopoćani, and Stara Pavlica.

The Altar Area

Although the decoration in the highest zones of the walls, semi-calotte of the apsidal conche and the vaults of the central part of the Arilje sanctuary is almost totally ruined, it is possible to reconstruct and understand the initial content of the thematic program of the altar, fairly reliably. In keeping with tradition, *The Officiating Church Fathers* and *The Communion of the Apostles*, is depicted in the altar conche, above which the figure of the Mother of God must have once been portrayed. These three, standard pictures that already appear together in altar apses by the end of the XI century, were also inter-connected in a deeper, ideological sense. The Mother of God acquired a place above the *Communion* as the symbol of the incarnation of Logos, in other words, she, whose body had been transformed into the Tabernacle sanctified by God, that is, the temple in which Christ became the priest, or the church consecrated by the presence of the High Priest. It was only through her that the appearance of Christ as the high priest was possible. The hymns and prayers uttered during the liturgy or vespers on Maundy Thursday clearly remind one of the direct links between the mystery of the Incarnation and the institution of the Eucharist as a bloodless sacrifice. The Holy Fathers veiled the bloodless sacrifice – made possible by the Mother of God, as the instrument of the Incarnation of the Lord, instituted and handed down to Christ's disciples at the Last Supper – in a holy liturgy and gave it its final form, appropriate to an earthly service to God. *The Officiating Church Fathers* depicted beneath the *Communion of the Apostles* in the apsidal programme of many Orthodox Christian churches, and in Arilje, as well, are testimony of this. Other themes could also be assembled around this programmatic pillar of the apsis (the image of the Mother of God, the *Communion of the Apostles* and *The Officiating Church Fathers*), which also reflected, through the vertical line of its three items, a kind of historical sequence in the establishment and the duration of the church on earth.

Also depicted on the walls and vaults of the altar area in Arilje are four scenes from the cycle of the Great Feast days. These are not merely formally coordinated with the thematic programme of the altar. Their presentation in the sanctum, especially the *Nativity* and *Resurrection of Christ*, had their profound symbolic and liturgical justification. According to the ancient interpreters of the symbolism of the Christian church, such as St. John the Faster, St. Germanos of Constantinople, Theodore of Andida or St. Simeon of Thessalonike, the altar apse, the Holy Table and the *ciborium*, on the one hand, represent the cave in Bethlehem and the manger in which Christ was born and, on the other, the cave at Golgotha, that is to say, the tomb from which the Lord incarnate rose from the dead. Therefore, with the rendering of *The Nativity* and *The Descent into Limbo* in the sanctuary, the symbolism linked to this area for centuries could have been emphasised. Meanwhile, one should take into consideration that this symbolism has the most direct bearing on the Eucharist, so the scenes of Christmas and Easter, that is, the Passover, fitted in perfectly with the liturgical function of the space in the sanctuary. The transformation of the offerings into the body and blood of Christ is the liturgical renewal of the mystery of the Incarnation of the Saviour, so that those who partake in Holy Communion with his body and blood were cleansed of sin and resurrected in Christ, thus preparing themselves for admission to the kingdom of Heaven. Finally, by positioning the scenes of Christmas and Easter as companion pieces in the altar section of the church, the key Orthodox Christian teaching was expressed about the dual nature of Christ, which is also very important for understanding the Eucharist. Because, in medieval times, *The Nativity of Christ* was linked with the Saviour's human, and *The Descent into Limbo* with his divine nature and his birth in the lap of his Father beyond all time.

Painted at the top of the arch on the western side of the altar area is the Keramion, while in its customary place in the highest zone on the eastern wall, there must have been the Mandilion. The creators of the iconographic programme of the Moravica cathedral decided on shifting the images of Christ "not made by the hand of man" (*acheiropoieta*) from the zone beneath the dome into the altar area because of the symbolic meaning of these figures. They were also connected in the most direct manner with the Incarnation of Christ and with the Eucharist – the liturgical evocation of the Saviour's sacrifice.

Apart from the function of the prothesis and the diaconicon, the lateral rooms of the altar area also had the role of a side-chapel dedicated to St. Stephen the Protomartyr and to St. Nicholas. Judging by the painting that has survived only in the northern "pastophoria", these additional roles had an essential influence on their thematic programme. Apart from paintings of the other hierarchs and priests, the apsidal conche and the ground floor zone on the southern wall of the diaconicon also depicted the figure of the patron, while in the vault and the upper zone of the walls, there were scenes from his life. The busts of St. Stephen and St. Nicholas as patrons of the *parakklesia* were painted also in the lunettes above the passages leading from the central part of the altar area into its lateral rooms.

The Choice and Distribution of Scenes of the Christological-Theotokological Cycle

Even at a first glimpse, the choice and distribution of scenes portrayed in the naos and altar of Arilje reveal significant digressions from the solutions applied in the course of the XIII century in the churches of Serbia. In older Serbian churches, such as at Studenica and Gradac, the ancient programmatic model was used in organizing the scenes of the Great Feasts by placing the *Crucifixion* on the west wall, the *Birth of Christ* and the *Assumption* in corresponding locations on the south and north walls, and the *Annunciation* and *Presentation of Christ at the Temple* above the entry into the main part of the altar area. Another, unusual programmatic solution, the so-called „Sion Redaction" with the *Ascension* in the dome and the *Last Supper*, the *Incredulity of St Thomas*, the *Descent of the Holy Spirit*, the *Mission of the Apostles*, and other scenes in the area under the dome is found at Žiča, Mileševa, and Peš. These unusual and archaic program models of the disposition of the Great Feasts and the dependant scenes, which had been adopted in Serbia during the XIII century, were abandoned in Arilje, and more current solutions were applied. These newer solutions were present in churches of neighbouring Byzantine regions. The basis of these solutions is the well-known model of arranging the Great Feasts scenes in a circle with an emphasis given to the compositions of the *Nativity of Christ* and *Descent of Christ into Limbo* on the east side of the church. Its application in Arilje, a church of the Rascian architecture, still required significant adaptation and combination with the „spiral" scheme of disposing the Christological scenes in the area under the dome (the *Presentation in the Temple*, the *Baptism of Christ*, the *Transfiguration*, the *Raising of Lazarus*, the *Entry into Jerusalem*, etc.). Consequently, some characteristics of the basic circular model of arranging scenes were muddled or pushed into the background, where-

as others were stressed in new manners. For instance, the *Nativity of Christ* and the *Descent into Limbo* are painted in Arilje as correlates located in special niches at south and north walls of the sanctuary, as it is already mentioned. In this way the profound dogmatic, symbolic, and liturgical ties between two of the most prominent Christian feasts – Christmas and Easter – were particularly accentuated.

It is certain that in relation to the older Rascian programmes, the greatest Arilje novelty in the distribution of the scene of the Dodekaorton are the positioning of all of four scenes of the cycle on the walls and the vault of the chief part of the sanctuary. In addition to *The Nativity* and *The Descent into Limbo*, once upon a time, on the sides of the vault, there were scenes of *The Ascension* and *The Descent of the Holy Spirit* (?). It is possible to explain this kind of solution, primarily, with the desire for the accentuation of particular ideas in the programme, about which something has already been said, and also with the need for the wall surfaces of the naos to be free for some new iconographic contents, that were shifted away in older Serbian churches to the area of the narthex. The enrichment of the programme of the Arilje naos may also have been achieved thanks to the extraordinarily compartmentalised, fragmented structure of the wall surfaces, compared to the earlier Rascian churches. It permitted a larger number of compositions of reduced dimensions to be painted. This way, it was possible in the naos in Arilje to paint the cycle of the Passion of Christ and the Life of the Mother of God, which perhaps appeared for the first time in the naos of a Serbian church. According to their role and place in the programme, they represented a unique whole with the scenes of the Dodekaorton. The cycle of the Passion began in the southern choir, on the eastern side of the vault, opposite the fragmentarily preserved *Washing of Feet*, where the *Last Supper* was probably depicted, while the *Prayer in Gethsemane*, to all intents and purposes, was painted in the second zone of the southern wall of the choir. The cycle pursued its course in the area beneath the dome, connecting up directly with scenes of the Dodekaorton. Together with the now destroyed *Crucifixion*, the final part of the cycle was probably painted in the highest zone of the western bay and on the vault of the northern choir. The cycle of the Life of the Mother of God consisted of three not only thematically, but also dogmatically and liturgically connected scenes, in fact, of illustrations of three of the most important feasts of the Mother of God depicted in the western bay (*The Birth of the Blessed Virgin*, *The Presentation in the Temple* and *The Dormition*). This branching out of the cycle of the Great Feasts into auxiliary cycles in Arilje, under the influences from Byzantium, signals the beginning of a process of the more significant thematic enrichment of the programme of the naos, which was to become a feature of the Serbian churches in the XIV century.

The Standing Figures and Busts in the Naos

One of the most significant peculiarities of the Arilje wall paintings is the thematic program in the lowest zone of the naos, especially in the choirs, where an unusual assembly of saints from different categories is gathered. Jesus Christ, St. Achileos the church's patron, St. John the Baptist, and St. Nicholas of Myra (?) are painted on the east wall of the south choir. On the south wall of the choir the images of St. Antony the Great, St. Ephraim, as well as the apostles Peter and Paul are found. On the west wall are the figures of St. Emperor Constantine, St. Empress Helen, St. John Chrysostom, and the Virgin Mary with Christ. On the west wall of the north choir the images are preserved of St. Demetrius, St. George, and two St. Theodores, and on the east wall are an unidentified saintly monk, then St. Stephan the Protomartyr, and the Virgin Mediatrix. The view has been put forward that the structure of the assembly of these saints was influenced by liturgical prayers, as, for example, the prayer of the prothesis. Yet, when the contents of the cited prayers is more carefully studied and compared to the lines of the saints painted in the Arilje's choirs, some fundamental differences can be noticed. The reduced number of the saints' figures in the church of St. Achileos compared with the number of saints mentioned in the prayers presents the least problem. Of much greater significance is the fact that the line of saints shown in the choirs of Arilje was not even approximately arranged in a rather strict „liturgical order“. Namely, one of the fundamental characteristics of the cited liturgical prayers, as well as the prayers which were parts of other rituals, is the classifying of the of saints in so-called „choruses“ or categories and the very strict hierarchical ordering in consideration of the commemoration sequence of these saints' groups. The apostles, archiereys, martyrs, saintly monks, holy physicians and saintly women were mentioned after Christ, the Virgin Mary, the incorporeal beings (*asomatoi*) and St. John the Baptist during the extraction of the prosphoras in the rite of the prothesis, thereby strictly following a liturgical order. The same principles could also influence private prayers. On the other hand, the creators of the iconographic program in the choirs of

Arilje did not demonstrate a desire to assemble the saints in choruses consistently, nor to establish a unique hierarchy among the choruses. The images of three saintly archiereys – Achileos, Nicholas and John Chrysostom – were placed in three different parts of the south choir, while the saintly monks were painted both on the south wall of the south choir and on the east wall of the north choir. In relation to the figure of Christ, the representatives of the archiereys and monks appeared before the apostles or martyrs. Thus, it is clear that in the choirs of Arilje the principle of hierarchy in arranging the saints from east to west, which would correspond to the liturgical prayers' order, was not carried out. We can also notice that in the choirs of the Moravica cathedral there are no representatives of some choruses of saints which were mentioned in the prothesis rite, such as the saintly women, while St. Constantine and St. Helen were painted even though their commemoration in these prayers is rather rare. Consequently, it is quite certain that liturgy did not influence the selection and arrangement of the saints in the choirs of Arilje, but that the creators of the program were guided by some other principle.

First of all, it can be noticed that almost the entire lower zone of the narthex of Arilje and the west bay of the naos is occupied by rows of portraits of the family of Serbian rulers and of representatives of the autocephalous church. Therefore, the figures of martyrs, holy monks, and apostles, which were normally painted in the lowest zone of the Byzantine churches, had to be reduced in number, being limited to the most significant representatives, and were pushed into the choirs. This is the final phase of a process whose development can be traced in Serbian churches during the second half of the XIII century. In the lowest zone of Serbian churches from Sopoćani through Gradac, the number of rulers' portraits and historical scenes increased. In the west part of Arilje, which was the cathedral of the Moravica bishops, a row of portraits of Serbian archbishops (St. Sava I, St. Arsenius I, St. Sabas II, Ioannikios I, Eustathios I, Eustathios II) and local bishops (Eustathios, Gerasimos) was developed. This was attached to the row of portraits of the Nemanjićs' (St. Simeon of Serbia, Stephen the First Crowned, King Uroš I, Queen Helena), enlarged by the images of the representatives of the new generations (King Dragutin, Queen Katelina, King Milutin, Lord Vladislav, Lord Urošić). Since the church of St. Achileos was more modest in scale than Sopoćani or Gradac, out of necessity these multiplied portraits of rulers and church dignitaries almost completely occupied the lowest zone of the narthex and the west bay of the nave. Hence, the usual scheme of arranging the representations in the lowest zone of orthodox churches was considerably disturbed because the demands of the local milieu had to be respected. The developed echelons of portraits of the Serbian ruler-saints offered a testimony to the continuity of the rule and the holiness of the Nemanjićs' dynasty – the two basic principles of the Serbian mediaeval ideology of rule. On the other hand, the rows of portraits of the saintly Serbian archbishops and bishops gave firm arguments to everyone who wished to support the apology of the existence of the Serbian autocephalous church on the bases of its duration and saintly authority. The justification of the existence of that church organisation was severely challenged in the third decade of XIII century by the archbishop of Achrida, Demetrios Chomatianos, and during the 70's of the same century by the Byzantine emperor Michael VIII Palaiologos himself.

Likewise, the choice of saints in the reduced assembly of saints in the choirs was influenced primarily by Serbian traditions. For example, on the east walls of the choirs, beside the altar screen – after Jesus Christ, the Virgin and the patron-saint of the church – were painted St. Stephen the Protomartyr, protector of Serbian rulers and Serbian state, as well as St. John the Baptist and St. Nicholas. These were saints who were highly venerated in the Nemanjić family. There is no doubt that, following the desire of the founder-ruler, the prothesis and diaconicon of the Moravica cathedral were dedicated to St. Stephen the Protomartyr and to St. Nicholas. This was based on older Serbian traditions. Side chapels dedicated to at least one of these two saints can be found at Studenica, Žiča, Mileševa, Morača, Sopoćani, and Gradac. Furthermore, the representations of some saints in the south choir, primarily the figures of St. John Chrysostom and the Virgin Mary with Christ, were most likely chosen by Eusebius, the bishop of Moravica, to mark the position of his throne, which was probably placed in that part of the church. It is also important to note that on the sides of the area under the dome in Arilje, among the small number of selected saints, a total of eight holy anargyroi were depicted. On the west pair of the pillars the figures of St. Cosmas and St. Damianos are found, and on the east pair of pillars, above the altar screen, St. Panteleimon and St. Hermolaos, while the busts of St. Sampson, St. Diomedes, St. Cyrus and St. John the Physician are painted in large medallions on the lateral walls of the area. Their appearance and their number become understandable when the devotion of the church founder, the dethroned king Dragutin, toward this category of saints is taken into consideration. A proportionally large number of holy doctors were painted in Dragutin's chapel at Djudjevi Stupovi at Ras.

The images of the other saints who were celebrated in pairs (SS. Sergios and Bakchos, Floros and Lauros) or in groups (the Five Martyrs of Sebaste, SS. Menas, Viktor and Vinkentios), with their appearance and the place where they were painted, fit into the frameworks customary for the thematic programmes of the churches from the other Orthodox Christian countries.

Immediately beside the Arilje iconostasis, in the second zone of the western side of the eastern pair of pilasters, we find the busts of the two archangels – Michael and Gabriel – painted as companion pieces. Even in pre-iconoclastic art, the images of Christ the King or the Mother of God appeared as apsidal paintings of the triumphant type, with their guard of honour consisting of the two archangels. Even in that early period, it happened that the figures of the archangels were withdrawn from the apsis itself and positioned somewhere in its proximity. This practice was very common immediately after the re-establishment of the cult of icons. Then we encounter a series of representative examples such as Hagia Sophia in Constantinople, the Church of the Dormition in Nicea, the Hosios Loukas in Phocis, the Daphne monastery, and Nea Moni on Chios, where the frontward facing figures of the archangels did not constitute a unified composition with the Mother of God in the semi-calotte of the apsis, but were shifted to the vaults and arches nearer to the altar gate, or to the apses of the lateral sides of the sanctuaries. A large number of similar examples can be found in the Byzantine, Georgian or Russian art of the XI, XII and XIII centuries. The basic idea of the images of the archangels as the guard of honour beside the Mother of God or Christ in such cases, apparently, did not essentially change. The spreading of the initial apsidal images of triumph further into the space and the transformation of the iconographic into the programmatic solution led to the symbolism of the royal chamber being transferred to the entire altar area. Positioned in some Cappadocian churches or in Arilje, a step nearer to the west, close to the altar screen or on it the images of the holy archangels gave a very distinct expression to this symbolism.

Themes in the Narthex

The influence of the Serbian milieu in the formulation of the thematic programme is especially apparent in the narthex of Arilje. The compressed form of the solution known from Sopoćani is repeated in Arilje's narthex and can be seen in the choice and disposition of themes (*Sacrifice of Abraham*, *Tree of Jesse*, *Ecumenical Councils*, „*St. Simeon Council*“, *the Serbian Rulers' Portraits*, *The Death of Bishop Merkurios*, etc.). Almost all the themes in the narthex of Arilje are based on Byzantine patterns, being characteristic for the program of this part of the church; nevertheless, their choice and disposition are typical for the Serbian environment and are carried out in such a way so as to emphasize court and church ideology. It was intended to point out the Serbian ruling family as the guardians of Orthodoxy and as true leaders of the „New Israel.“ The idea of the continuous, centuries-old history of orthodoxy was the basic meaningful thread which connected the paintings of the Arilje narthex into a unique programmatic entirety. This relates to the prehistory and history of the Christian religion in which the Serbian people were also included through its most prominent representatives. Christian prehistory began with the covenant established between God and the forefather Abraham and passed through the branch of the selected family tree, through the generations of righteous men, the descendants of Abraham and Isaac. This is the reason why, in the narthex of Arilje, the *Sacrifice of Abraham* was painted opposite to the *Tree of Jesse*, for it is a story about an event on the basis of which the forefather of the chosen people, having proved his faith, received from God the promise that his descendants would be greatly multiplied and that through those descendants people throughout the world would be blessed (Genesis 22:1-18). The church writers often interpret the Sacrifice of Abraham as the anticipation of the future redemption which would come through Abraham's descendant, that is Christ. When the Fruit of Salvation – Jesus Christ – was born, the Tree of righteous men of the Old Testament completely fulfilled its historical meaning. In subsequent history this permitted the keeping of orthodoxy through the defence of the purity of Christian teaching. The seven Ecumenical Councils, seven key points in that new, Christian history of struggles for the orthodoxy, were consequently represented in higher zones of the Arilje narthex. As an epilogue, they were joined by one Serbian church synod which was held under the authority of the founder of the holy Nemanjić dynasty, called the „*St. Simeon Council*“. Although it is at the end of the story of the universal history of struggles for preservation of the true religion, the council of Nemanja was brought – by its place in the program – in ideological connection with the very beginning of that story, with the neighbour scene of the Sacrifice of Abraham. In this way Nemanja was shown as the „new Abraham“, which was in harmony with not only the ideas of old Serbian writers, but also with the teachings of the holy fathers. For example, according to St. Cyril of Alexandria, „the fathers

of those nations which are born through faith" are similar to righteous Abraham, and they inherit his glory „not in Israelites by flesh, but in those pagan nations who saved themselves through faith". The ideological sphere of subjects in the Arilje narthex was completed in the lowest zone. The row of the portraits of Nemanja's descendants was painted there and „interlaced" with the image of the *Tree of Jesse* on the west wall. By connecting the portraits with the Old Testament „imperial" Tree, it was shown that the Nemanjićs could truly be considered as the leaders of the „new Chosen people".

Next to the image of the Moravica bishop, Gerasimos, on the northern wall of the narthex, is the composition of the *Death of the Bishop Merkurios*. The appearance of this scene was directly linked to the circumstance that cathedral churches also served to house the tombs of the bishops who had administered them and who deserved particular merit for them being built.

RESEARCH INTO THE ICONOGRAPHY

Scenes

In the iconography of the scenes that have survived of the Christological and Theotokological cycle in Arilje, viewed on the whole, it is impossible to see any significant preponderance of archaism or any crucial indications of solutions that would prevail in Byzantine art at the beginning of the XIV century. There can be no doubt that the appearance of extremely outdated iconographic elements, omitted in the paintings of the mature XIII century, such as the cross near Christ's feet in *The Baptism*, the omission of the archangel deacons from *The Communion of the Apostles* and *The Officiating Church Fathers*, or the image of the act of washing Peter the Apostle's feet (and not wiping them) in the scene of *The Washing of Feet*, were of totally negligible meaning in the Arilje scenes of the New Testament. Sometimes, as in the case of the said cross in the scene of *The Baptism*, those ancient elements took on a form of their own, acquiring new, considerably altered meanings. As a slightly less striking archaism, occurring in the iconography of the Arilje scenes, one can single out the manner in which Christ the Lamb is presented within the framework of *The Officiating Church Fathers*. First of all, by the fact that it is positioned directly on the Holy Table, and not on a discos, and also in terms of its size the Arilje *Amos* bears a closer resemblance to the examples at the end of the XII and beginning of the XIII century than to those from the second half of the XIII and the first decades of the XIV century. And the examples of this kind of archaism in the Arilje painting are extremely rare. On the other hand, nor were there any tangible traces of attempts at introducing new, or hitherto unknown, or rare iconographic details in the iconography of the Evangelical and Theotokological cycle. Among such details, one could include the livelier movements and positions of the bodies of the apostles in *The Transfiguration*, Joseph talking to the shepherd in *The Nativity*, the descent of the psychopomp, the angel directly beside Christ in *The Dormition*, the pronounced curvature of John the Baptist's torso in *The Baptism*, the arrangement and gestures of the figures in *The Betrayal by Judas* or the new typology of the landscape. It is important, nonetheless, to note that in Arilje, as a monument of the transitional phase of development in Byzantine and Serbian art, old and new solutions intermingled in one and the same scene. This is the case with the said *Baptism*, then with *The Presentation of the Blessed Virgin in the Temple* or *The Vision of St. Peter of Alexandria*. If, in the absence of the Holy Table in the last of the mentioned scenes, one could see a detail that illustrates a certain archaism in the Arilje scene, then another quite unusual element for the end of the XIII century could be interpreted as heralding some future solutions. Namely, in Arilje, Christ is depicted in a purple mandorla with grey concentric circles, which one would not encounter until some later compositions of *The Visions of St. Peter of Alexandria*. In any case, with their iconography, the majority of the scenes from the Arilje cycles, mainly follow those artistic and theological trends that were most common in Byzantine mural painting in the second half of the XIII century.

Contrary to views presented in scholar literature, the numbers of participants in the Arilje scenes is not increased in comparison to the number of actors in the compositions originating from a slightly earlier date. We find testimony of this in the scenes such as *The Baptism of Christ*, *The Entry into Jerusalem*, *The Road to Golgotha*, *Pilate Washes His Hands*, or *The Dormition of the Mother of God*. By the middle of the XIII century, and especially towards the end of that century, these scenes include accompanying episodes that preceded or followed the description of the principal event, as well as the figures of the minor characters. If we leave aside the appearance of the apostles in the clouds in *The Dormition of the Mother of God*, there are simply no accompanying episodes in the Arilje scenes, and the num-

ber of participants is reduced only to the most necessary ones and those actors that practically regularly depicted. A few more figures appear only in compositions, where their "large numbers" were linked to the demands of traditional iconography. These, for instance, are *The Betrayal by Judas*, *The Entry into Jerusalem* or *The Raising of Lazarus from the Dead*. However, not even in those scenes are the groups of Jews, soldiers, children or apostles more numerous than similar groups in earlier art. The reduction of the content in the compositions in Arilje to the most essential iconographic elements could have been influenced to a significant extent by the compartmentalisation of the surfaces of the wall foreseen for painting the scenes and the artist's refusal to abandon his monumental conception of the picture. But, the role of these factors were not always the deciding ones.

The fragmentariness and the unsuitable shape of the walls, however, played the key role in forming the extraordinary iconography of the scenes like *Pilate Washes His Hands* located on a narrow sickle-like surface encircled by the double arches beneath the dome. The perforation of the western wall of the narthex by the openings for the doors and windows, distributed along its vertical axis, had an essential influence on the deformation of the iconographic scheme of the *Tree of Jesse* in Arilje. Iconographic curiosities of a different origin can be noted in scenes such as *The Communion of the Apostles* with Judas depicted at the head of the group of Christ's disciples, to whom the Lord Jesus was giving Holy Communion. Distinct among the other apostles because of the absence of a nimbus around his head, Judas appears in the *Holy Communion* so as to stress the historical dimension of the institution of the Eucharist. The easily explained curiosity in *The Officiating Church Fathers* is the appearance of the patron of the Arilje church, St. Achileos of Larissa, depicted on the southern side of the conche of the apsis, behind St. John Chrysostom and St. Athanasios the Great. In medieval times, St. Achileos only acquired this venerable place in the procession of the serving hierarchs in the areas of Prespa, Ohrid, Kastoria and Meteora, that is to say, in the areas central to his cult.

A particular aspect of the iconographic peculiarities was expressed in a certain number of Arilje scenes of the Christological-Theotokological cycle through the emphasis of details bearing the spirit of a kind of realistic humanism. In *The Nativity*, the exhausted Mother of God is lying on her side, her head leaning on her right hand, her left arm extending along her body and wound in a marmorion. Here is one of the most striking types of the Virgin Mary exhausted from childbirth. The human nature and sensitivity of the new-born baby are emphasised in the scene of bathing, in which the woman who holds the helpless infant, lying on a napkin, carefully checks the warmth of the water in the bathtub. Like a true newborn, the little Jesus cannot control his neck muscles, so his head is falling backwards. The scene of *The Presentation in the Temple* depicts the little Jesus as a timid child who wants to push the old Simeon away and is leaning towards his mother, trying to reach her with his right arm extending towards her. In the scene of *The Baptism*, Christ's human nature is highlighted by means of the quite extraordinary appearance of chest hair. The tendency of the Arilje painter, in describing the events relating to Christ and his Mother, to select those models from the Byzantine iconographic treasury that show in the most convincing manner the state of the human spirit and body, in the scene of *The Birth of the Blessed Virgin* is observed with exceptional clarity in the portrayal of an exhausted woman, who has just come out of childbirth. The motive of the exhausted St. Anne, lying in bed, a favourite among the painters who developed under the influence of the Thessalonikan artistic circles, is joined in Arilje by the description of the meal of the Blessed Virgin's mother. St. Anne begins eating in order to restore her failing strength. In contrast to this, in *The Presentation of the Blessed Virgin in the Temple*, St. Anne expressed with her gesture the discreet warmth of parental love, because she caresses with both palms of her hands her little girl who with raised arms is approaching Zechariah, the priest. On the other hand, the divine and mystical nature of Christ is expressed in some Arilje scenes by emphasising the purple coloured mandorla with concentric ellipses with tones of light grey. We encounter them in *The Dormition of the Mother of God*, *The Vision of St. Peter of Alexandria*, in the donor's composition, and *The Vision of the Prophet Ezekiel* from *The Tree of Jesse*.

The Arilje painters did not always keep to the scriptural sources for the scenes they were painting. In the cycle Abraham's Sacrifice, in a couple of places they deviated from the biblical description of events (I Moses, 22: 1-9). Sometimes, these deviations from the textual sources occurred under the influence of earlier iconographic models. That is the case, largely, in the last two scenes from the Life of St. Nicholas. They are depicted as to successive episodes of the same story, although it involves sequences from two completely different miracles the saint performed.

Serbian historical scenes, like *The Council of St. Simeon Nemanja* or *The Death of the Bishop Merkurios of Arilje* were created mainly on the basis of iconographic models taken over from the rich treasury of Byzantine art. Meanwhile, the consideration of the iconography and the inscriptions that accompany the scene of *The Council of St. Simeon* show that this scene was not intended to condemn some strictly defined religious group, but clearly was intoned ideologically to exalt the Serbian rulers as the defenders of the true faith.

Individual Figures

Over 140 separate figures of Christ, the Mother of God, the archangels and saints, and Serbian historical portraits, in the form of standing figures, semi-figures or busts have been preserved on the walls of the Church of St. Achileos in Arilje. They mainly consist of the usual images of the Saviour, his Mother, the angels, the Evangelists, the Apostles, the prophets, holy monks, hierarchs, saintly rulers, doctors and numerous martyrs. Nevertheless, there are also figures, whose iconography draws particular attention. It has already been mentioned that in the tambour of the Arilje dome, six personages are depicted in the robes of Old Testament high-priests. The series of figures of archpriests developed in this way was created by introducing among the hierarchs a certain number of characters who had not been depicted in the robes of archpriests before the end of the XIII century. According to biblical scripture, those personages had only an indirect or no connection whatsoever with the priesthood, but in Orthodox Christian liturgical practice, some of them, like Hur, for instance, were emphasised as the priests of God on an equal footing with Aaron. Particular importance is attached to the fact that at the end of the XIII century, in Byzantine mural painting, and here too in Arilje, such an important prophet as Moses was introduced among the archpriests and painted in the robes of an archpriest. The increase in the number and significance of the figures of the high-priests of the Old Testament in the painting programmes, resulted in some other, similarly interesting changes in the iconography of these characters. Artists began paying more attention to figures of archpriests and demonstrated the tendency to introduce different characteristics among these series that they expanded, to avoid monotony. From the close of the XIII century onwards, Old Testament archpriests were almost regularly painted with recognisable "personal" attributes in their hands (the *stamnos* and a rod are Aron's, Tablets Moses', a horn is Samuel's, a basket with loaves of bread is Melchizedek's), while in older art they were most often represented with "general" attributes of priests – a censer and an pyxis.

In Arilje, as well as in some other endowments of the Serbian rulers and their relatives painted during the XIII century, emphasis was laid on the figures of the holy warriors, not only with their numbers and place in the programme but also with a rather unusual iconography. Instead of the classic military accoutrements, such as armour, shields and helmets, the holy warriors are portrayed in the ancient robes of noblemen, cloaked in a *chlamys*. Only some discreetly shown detail of military equipment or a piece of weaponry led to the conclusion that here one was dealing with a warrior saint. The described iconography of the holy warriors is linked with the pre-iconoclastic epoch, when the type of saintly warrior depicted in the robes of high-ranking palace dignitaries, holding the cross of martyrdom in their hands, experienced great popularity. This kind of iconography of the holy warriors was not entirely forgotten in the post-iconoclastic period, either. Then, the ancient type was modified by introducing selected military attributes. However, in middle-Byzantine and post-Byzantine art, images of the holy warriors wearing armour and chain mail, holding shields and various weapons in their hands were far more popular. The true reasons why the Nemanjić dynasty was connected with the ancient iconographic type of the holy warrior-nobleman or warrior-martyr, have still not been sufficiently clarified.

In keeping with the customary and specific Serbian traditions, there are two figures of St. Stephen the First Martyr, in Arilje. Both of them show St. Stephen wearing the robes of the ancient teachers – the *chiton* and *himation* – giving a blessing with his right hand, and holding a scroll in his left hand. This kind of iconography of the Protomartyr originated in the art of the Early Christian period and prevailed right until the VIII century. In later times, when St. Stephen, like other holy deacons, was portrayed in contemporary deacon's vestments, it was subdued to a large extent and survived primarily in the art of Constantinople. Portrayed in ancient robes, in middle-Byzantine art St. Stephen becomes distinguishable as one of the 70 apostles, as a prophet and the Protomartyr for the Christian faith. Given that the apostolic iconography of First Martyr images left rather faint traces in the monuments of the Byzantine world outside Constantinople, it is clear that the special efforts and concern of the Serbian donors deserve credit for its appearance in the Serbian environment at the beginning of the XIII century and, later, its great popularity. Thus, in the churches of Serbia, an ancient iconographic model experienced a veritable renaissance in the Late Byzantine period. This is easy to understand if we know that St. Stephen was considered to be the patron saint of the Serbian medieval state and rulers, that his cult in the Serbian lands was deeply revered and that accordingly, *ktetores* and artists paid a great deal of attention to portraying him.

The cult of the patron of the Arilje church, St. Achileos of Larissa, are extolled by all of four of his portraits in prominent positions on the walls of the Moravica cathedral, and distributed in all the key areas of the church,

from the altar apsis, the naos and narthex, to the lunettes on the western façade. These images of the saint have almost identical facial features. They show an elderly hierarch with short grey hair. We recognise very similar iconographic traits on the images of the saint from Larissa in some older Serbian churches, such as Studenica and Mileševa, which indicates that the iconography of St. Achileos was well-known in the Serbian environment and established much earlier than when the Arilje church was decorated. There is no doubt that the revering of St. Achileos on Serbian soil was encouraged from Prespa, that is to say, Ohrid, which had jurisdiction over the episcopacies in the Nemanjić state. It is also quite clear that the establishment of the autocephalous Serbian church led to the gradual decline in the importance of that cult.

The interesting figure of St. John the Baptist on the eastern wall of the southern choir is of particular importance in examining the iconography of the Arilje painting. The saint is presented as a half-naked hermit, cloaked in a himation, with outspread wings on his back, holding his cut off head in a golden bowl. Besides the head, the sign of his martyrdom, St. John holds a scroll in his left hand with the text of the *Stichera sung at the Lite of Vespers* in memory of his beheading, while with his right hand raised to his breast he is giving a blessing. It was established that this kind of iconography of John the Baptist came into being under the influence of different theological texts, inspired by the prophecy of Malachi (Mal. 3:1), and of the gospels by Matthew (Matt. 11:10), Mark (Mk. 1:2) and Luke (Lk. 7: 27). These primarily pertain to sermons and hymns in which the saint is described as a prophet, an angel, an apostle and martyr, just as in the stichera quoted on the scroll of Christ's Forerunner in Arilje. The complete formulation of the image of St. John the Baptist with wings, as a kephalophoros, and its appearance in Byzantine art can be followed only from the end of the XIII century. The Arilje example belongs to the earliest known manifestations of this new iconography of John the Baptist and testifies to the profound insight of the artist of the Moravica cathedral in the ideological trends in the art of that period.

The emphasis of the personal attributes of the saints and a thorough iconographic definition of the image of St. John the Baptist should not be viewed as an isolated phenomenon in the painting of the Moravica cathedral. In considering the iconography of the Old Testament hierarchs, it also emerged that from the end of the XIII century, the most important hierarchs were regularly singled out as a separate group of holy men, by their robes, and that a distinction was made within the group itself with personal, till then often unknown, attributes. It is well known that this definition of the saints by personal attributes or the attributes of broader groups of saints, as well as other aspects of iconographic characterisation were by no means uncommon in the Byzantine art of earlier epochs. In a number of monuments, dating from the end of the XIII century and beginning of the XIV century, the said practice with deep roots in tradition, however, experienced a much more regular application. Thus, in the decoration of Arilje, apart from St. John Kephhalophoros and the Old Testament hierarchs, with their already more or less customary attributes and personal iconographic markings, many other saints were depicted. The Arilje painters, for instance, do not miss the opportunity to place a sickle in the hand of the Prophet Zechariah the Younger, as a symbol of his prophetic vision. According to the writings of his prophecies (Zech. 5, 1-4), Zechariah saw a flying book, in fact a scroll which was folded in the shape of a sickle. This prophet, therefore, is mentioned in the liturgical texts as the Sickle-Seer, and in paintings he appears with a sickle as an attribute. However, it was not until Late Byzantine art that it would become common for the prophet Zechariah to be portrayed with a sickle above his head or in his hands. The figures of the saints, Sergios and Bakchos, were painted in the cathedral of Moravica with their ancient and recognisable attributes, necklaces and batons, while the images of St. Spyridon and St. Cyril of Alexandria were designated by their specific caps. Two of the Five Martyrs of Sebaste – St. Eustratios and St. Mardarios – were distinguished from the other saints by the characteristic cloak and the scroll in the hand of the first, and the specific clothing and hat on the head of the other. The painters gave Peter the Apostle a sheaf of scrolls, and painted St. Paul with a codex with a characteristic, ornate binding, and portrayed St. John Chrysostom holding the cross of an archpriest, etc. Faithful to ancient Byzantine traditions, the Arilje painters carefully paid attention to giving the saints from different categories the recognisable markings of their vocation or rank, even when they did not paint them with their personal attributes. The Arilje painters were, for the most part, also careful when saints were to be depicted with the canonised features of their faces. It is probable, therefore, that the scribes who wrote the Serbian inscriptions, and not the painters, confused the images of SS. Sampson and Diomedes.

In the naos and the narthex, two spatially separated groups of Serbian historical portraits constitute two fairly diverse entities with different iconographic features. In the naos, the painters and their ideological sponsors still adhered to the old and well known solutions in presenting the series of portraits cultivated in Serbian art from Stu-

denica to Dragutin's chapel in Djudjevi Stupovi. The rulers who took monastic vows were painted in the naos in Arilje as they set out half-turned and bowed in prayer in a procession towards the image of the Saviour on the southwestern pilaster. The portraits of the ruler-patrons and their descendents in the narthex indicate, on the other hand, a quite novel iconography in the pictures of the Serbian rulers, which would become customary in the XIV century, and was only intimated in some Serbian monuments in the last quarter of the XIII century. The kings, Milutin and Dragutin, wearing contemporary Byzantine imperial robes, are standing on *suppedita* completely facing the observer, while blessing them from a segment of heaven, is Christ, shown as a bust of reduced dimensions. This essentially Byzantine royal iconography was characteristic, primarily, of the dual portraits of co-rulers. The models of representative Byzantine royal paintings also left traces in the compositions of the donors' wives and children. The unusual cloak of Dragutin's wife Ketelina, the daughter of the Hungarian king, Stefan V, however, has its origins, apparently, in the royal and sacerdotal fashion of the western Christian world.

EXAMINING THE ARTISTIC FEATURES

The Structure and Elements of the Paintings

Composition

Among the changes that came about in the conception of the picture compared to the mature, classical creativity of the monumental style, ultimately accomplished in all its beauty in Sopoćani, in Arilje, one distinguishes novelties in the treatment of the composition. At a first glimpse, almost imperceptible, they appear as rather essential after more careful observation. First of all, one notes that the colour has lost its quality as one of the crucial pillars of the compositional structure of the painting and that it is now of secondary importance. In Arilje, the arrangement of the composition is relegated to some other pictorial elements. In this process, formerly, the uncontested principles of symmetry, balance and the powerful, ceremonial peace of the compositions were often destroyed. The over-emphasised diagonals and the pungent motion of mass, the conflict of light and shadow, subdued tones of the anti-classical and the different gradations of restlessness, insinuate themselves into the structure of the Arilje compositions in keeping with the nature of the theme and orientations of the individual personalities of the painters, in order to create the basis for building an artistic vision that became fairly removed from its monumental and epic beginnings. The persistent repetition of the somewhat altered position of the chief protagonist can quite vividly indicate the nature of those changes. He is suppressed from the focal point of the composition and is shifted more or less to the left side, which required the establishment of a new, more dynamic balance of mass, giving the impression of almost unconcealed restlessness. But, it was not only the principles and spirit of the composition that changed, but certain compositional elements that had been neglected till then gained new importance, such as light, for instance. In the case of most scenes, it is subordinated to the demand for emphasising the ideological focus of the picture and creating the visual unity of the whole of the scene. In *The Communion of the Apostles*, *The Dormition of the Mother of God*, or *The Betrayal by Judas*, like on a stage, the spotlight radiates from the central point of the composition, pointing to the core of the story. Some other scenes, like *The Nativity*, *The Presentation of Christ in the Temple*, *The Baptism*, or *Abraham's Sacrifice*, are dominated by a striking clash of light and shade. Powerful beams of light even seem to fall from the side, or appear from various directions, building a very rhythmic, rather diffuse, and exciting artistic structure.

In a number of scenes of the Great Feasts, this new sensibility in formulating a composition is a little more discreet, only to reveal itself more clearly in some detail, such as the dramatic movements and leaps of the apostles in *The Transfiguration* or a diagonally extending stairway, the slanting roof of a building or the curiously slanting figure of St. Simeon in the scene of *The Presentation of Jesus Christ in the Temple*. It is not surprising therefore, that in scenes of highly dramatic content, such as *The Betrayal by Judas*, the painters of the Moravica cathedral took the opportunity to express their sensibility and aesthetic principles more boldly. An underlying restlessness and subdued movement evident in the majority of the remaining compositions, explodes in full force in *The Betrayal*. On the other hand, if the theme itself required it, the Arilje painters knew very well how to convey an atmosphere of ceremonial peace by means of balancing the horizontals and verticals in the compositions, as in the case of the scene of *The Dormition of the Mother of God*.

Painted Architecture

A rather changeable attitude of the Arilje painters is noted also in relation to painted architecture, which in Byzantine art had already taken on increasingly complex tasks from the middle of the XIII century. Intended primarily to create the setting for a scene, painted architecture in the said period was actively involved in determining the depth of the space, balancing the mass and creating accents in the composition of the picture. Well-versed in those achievements, the painters of the Moravica cathedral did not, however, express any wish to promote or develop them in keeping with the demands of the contemporary quests in stylistic research. Moreover, they sometimes lagged behind the solutions achieved in some older monuments, like Sopoćani, which they obviously emulated (*The Dormition*). One rarely sees a developed painted architecture, applying more complex projected systems, for instance, near the figures of the Evangelists in the pendentives, or *The Nativity* and *The Presentation of the Blessed Virgin in the Temple*. In the painted architecture in those compositions, inverse perspective and perspective with normal converging lines are placed alongside of each other rather successfully. Yet, sometimes the projectional lines overlapped each other and created the effect of unexpected intrusions of the architectonic forms.

Landscape

Landscape was given a somewhat more important role than painted architecture in the Arilje scenes. It did not only signify a natural setting for the dramatic action but also played an active part in formulating the composition, creating a dynamic balance in the extending of mass and stressing the general movement within the picture itself (*The Baptism*, *The Betrayal by Judas*, *The Road to Golgotha*, *Abraham's Sacrifice*). Precisely because of those complex tasks it had taken on, landscape in Arilje largely digressed from the ordinary natural forms and took on the appearance of some fantastic setting, which was otherwise not such a rare occurrence in Byzantine art. As a basic element, there regularly appear fairly plastically depicted rocky cliffs of an intensely broken, indeed rugged design. However, landscape in the Arilje frescoes did not have any special importance in deepening the space and separating the planes. It is slightly more evident only in *The Nativity of Christ*.

The Figure

The human figure, nevertheless, had a crucial role in formulating Byzantine religious painting. As the bearer of the dramatic action and the interpreter of the subject-matter of the story, highlighted in the foreground, as a rule, the figure also represented the key element of the composition around which the architectonics were organised of the entire artistic work. The pillar of the composition in Arilje was usually the figure of the main protagonist in the event, whose posture and movements were often very complex and well studied in terms of the design. In *The Betrayal by Judas*, *The Road to Golgotha*, *The Entry into Jerusalem*, and in the central and final scenes of the cycle *Abraham's Sacrifice*, the movements of the head and the body of the chief actor move in opposite directions, whereby the left and the right side of the composition were dramatically and psychologically linked. Sometimes, such a solution was transferred to the other more important participants in the scene, as well, for example in *Pilate Washes His Hands*, *The Presentation of Christ in the Temple*, *The Presentation of the Blessed Virgin in the Temple*, or in the scene of *St. Nicholas Saves Three Men from Death*. It was not unusual, by means of skilful drawing, for the posture of the bodies, as well as the movements of the arms and legs of the figures, to be mutually intertwined in very interesting and harmoniously composed groups. These groups are created, for instance, of the midwives and water-carrying girls in the *Birth of the Blessed Virgin*, then Christ, Judas and the assailants closest to the Saviour in *The Betrayal*, Balaam and the angel in *The Tree of Jesse* or Abraham and Isaac in *Abraham's Sacrifice*. Quite similar arabesques in design were also known to proceed from the confrontation of the human figure with elements of the landscape or painted architecture in the composition, in which the Arilje painters demonstrated an enviable skill (*Abraham's Sacrifice*, *The Road to Golgotha*, *The Presentation of the Blessed Virgin in the Temple*, etc.)

The proportions and pictorial treatment of the figures as independent units in the Arilje frescoes were not quite uniform. Nonetheless, slim, elongated figures predominate. They usually move about the scene swiftly, making distinct gestures and movements that vary in their emotional charge and force. Without much spontaneity, sometimes even rigid or feigned, those movements can be permeated by anxiety or violence (*The Betrayal by Judas*, *Pilate Washes His Hands*, *Abraham's Sacrifice*), signs of fatigue and torment (of women after childbirth in *The Nativ-*

ity and in *The Birth of the Blessed Virgin*), or ceremonial awe (*The Dormition*, *The Presentation of the Blessed Virgin in the Temple*, *The Communion of the Apostles*). They can express parental tenderness (Anne embracing the little Mary in *The Presentation of the Blessed Virgin in the Temple*), surprise and modesty (*The Annunciation*), or be completely calm and quiet (the three generals imprisoned in the dungeon, from the Life of St. Nicholas). The movements and gestures of the figures have taken on practically all the dramatic emotion, because as a rule, not even the least mimicry or expressions of feelings appear on the faces of the actors. Apart from the beautiful, classicist refinement of the figures of young and old people (the archangel Gabriel from *The Annunciation*, the archangel Michael near the entrance to the naos, the prophets Solomon and David, the Blessed Virgin with Christ in the southern choir, etc.), the Arilje frescoes also included striking, expressive and non-classical, even very ugly faces, usually depicted in a deformed profile (*The Nativity*, *The Betrayal by Judas*, *The Birth of Our Lady*, *The Entry into Jerusalem*). This fairly frequent use of profiles and extremely ugly faces became characteristic of the art of the Thessalonikan hinterland at the very end of the XIII and beginning of the XIV century, although they were not entirely unknown in Byzantine art in the preceding centuries.

The Means of Describing Form

Colour

By abandoning the principles of colouristic composition in the sense of a premeditated and consistently implemented system of distributing the tones, the Arilje painters as we have already said, gave colour the role of a subordinate element in the painting. Its role now was merely to describe the reality of the world as it was presented and to bring some liveliness to the picture, indeed, to create pictorial effects. In this process, the choice of colours was fairly narrow, so that simplified relations of blue, red and green tones dominated the composition, along with nuances of ochre and dove-grey. Although the results of the latest cleaning of the damaged Arilje frescoes lead to certain moderations in the overly strict evaluations regarding the harmony and purity of those tones, basically, one cannot deny the frequent observation about them being rather crude, lacking clarity and nuances. The colours most often, though not always, were arranged so that their lack of harmony was compensated in the contrast of light and shade. The general palette of colours also changed significantly compared to the Serbian monuments of fresco painting from the previous period due to completely abandoning the use of a golden or ochre background. The appearance of a dark blue, almost black base in the Arilje compositions and individual images of saints had a fundamental influence on strengthening the contrast of light and dark surfaces and the domination of a considerably darker, colder and definitely more sombre general tone. As dark colours commonly prevailed in the robes of the painted figures, a white line was used to distinguish them from the background, so as to delineate the contours and define shapes more clearly.

Colour in the Moravica cathedral did not only lose its role in building the structure of the composition, but its significance was also suppressed in defining the volume of forms in the picture. In modeling the faces, the Arilje painters used colour in two different ways, but they always gave precedence to its tonic values over the colouristic ones. In the higher zones of the church, particularly in the scenes and on the figures of the prophets, the plastics of the faces and the uncovered parts of the body were circumscribed by means of sudden transitions of the dark green shades, intensified by brown tones, into light ochre, and white for the most radiant parts, but with a very painstaking usage of thin red and reddish brown lines. The impressive contrast of light and shade, in other words "powerful stage lighting" that simultaneously defines and negates volume, is often present in the drapes or landscape, whose relief surges forth from a rather robust contrast of light and dark tones (*The Nativity of Christ*, *The Communion of the Apostles*, *The Baptism*, *The Entry into Jerusalem*). This method of work, relying on broad strokes of the brush to apply the different tones or colour next to each other almost without any gradation at all, was based on the manner of colouristic modulation from the mid-century. However, by suppressing colour as such and placing the accent on the light value in the foreground, a fundamental change came about in the nature of the picture, producing a novel and interesting result. In painting the individual figures of the saints, especially those in the lower zones, the Arilje artists applied a different method of work and opted for a polished modeling of the faces. The contrasts of light and shade were expressed in a tranquil manner, here, and the transitions from the green and

brown of the shadowy sections of the face to those lighted up by pale ochre were performed much more gradually. The careful, successive motions of the brush almost merge together, modeling the rounded volumes of the face, giving the effect of a fully plastic and classical balance.

The Drawing

The difference in the use of colour and treatment in the relation of the illuminated and dark surfaces, observed between the art in the upper and lower zones of the Arilje church, also entailed an accentuated diversity in the drawing. The low colouristic range and not very diversified application of colour tones imposed the need for the more intense participation of drawing in delineating the shapes on all the Arilje frescoes. However, in the higher zones, especially in the scenes of the Christological-Theotokological cycle, the drawing acquires a much more significant role because apart from the contrasts of light and shade, it becomes the essential bearer of expression in the picture (the prophets in the tambour and arches beneath the dome, *The Nativity of Christ*, *The Baptism*, *The Betrayal by Judas*, *The Birth of the Blessed Virgin*, *Abraham's Sacrifice*, etc.) Swiftly performed, full of dynamism and an expressive charge, it gives the elements their distinct shape, contorting them and triggering them into motion, to diversify the moods and change the overall atmosphere of the painting. It highlights the diagonals and the restless silhouettes of the landscape, the fragmented and whirling folds in the drapes, just as it does with the curved and straining posture and movement of the figures. This sort of drawing sculpts the striking and often unclassical physiognomies of the actors with paroxysmal and anxious expressions, and the tussled, sparkling hair on their heads or beards. It is in this domain of such committed, and prime expressive means of the drawing that the most obvious breakaway is accomplished with the artistic academism of the third quarter of the XIII century, in other words, a fundamental, creative breakthrough in the Arilje painting. Nevertheless, one should note that the expressiveness of the drawing in the Arilje frescoes does not appear to completely negate classical expression, but to manneristically transform it. In the figures of the saints, mostly those in the lowest zone, and in the portraits, one notices the considerably more conventional role of the drawing. The calm and refined line has been given the task in those images, patiently and in detail to delineate the shapes, defining them in their canonical regularity and fullness. Capable of infusing the realistic with the idealistic and the classical with the expressive, in some of their most successful pictures the painters demonstrated great mastery in creating a refined and unobtrusive network of subtle, highly sensitive, but varied lines. The portraits of the Bishop Eusebius and the Serbian kings, Milutin and Dragutin, or the image of the archangel Michael in the narthex are masterpieces produced thanks to this very procedure. A more imposing and dynamic drawing can be observed in the picture of Christ on the southwestern pilaster in the naos, especially in the drapes of his himation. There, besides a striking contrast of light and shade, it reveals in the lowest zone that restless spirit in drawing that is to be seen in the higher areas of the church. In some renderings, the drawing has digressed to a greater extent from functional moderation, and ended in an autonomous, almost Comnenic arabesque, as in the case of the figures of some older saints, for instance the faces of St. Achileos or St. Paul in the southern choir.

The Decorative System of the Whole

Although they endeavoured to keep to a uniform manner of working, which can be also seen in the pre-arranged choice of the artistic means they used on the one hand in the higher, and on the other, in the ground floor zone, the painters of the endowment of King Dragutin, did not succeed in full. Before the strict analytical eyes of present-day researchers, the differences become particularly clear. In its architectonic setting, that is, in the extremely elongated and spatially fragmented interior of the Rascian building, it was not easy to distinguish many of the said differences, however, and the evident diversity in the artistic approach was subjected to a certain system. So, it would not have been advisable to characterise it as inhomogeneous in the sphere of style. The leading Arilje painters mainly functioned within the perimeters of similar stylistic orientations, in which certain variations of sensibility, a slightly differing approach to the problem of form, and a variety regarding dimensions and proportions coincided. Among other things, some special, secondary elements contributed to the harmonisation and formal assembly of the entire ensemble of paintings into a connected and unified whole. Apart from normal efforts to unify the colours and symmetrically distribute the compositions and figures, the painters paid special attention to the extraordinarily developed and unique system of ornamental friezes and borders. Wide and highly emphasised, against

a white background, the ornamental friezes with carefully painted vines covered all the reinforcing elements at the joints of the walls, all the arcades along the walls, the corbel frieze and the interior of the window openings. Through the preponderance of the vertical, this carefully performed decorative system stresses the unusual compartmentalisation and elongation of the architectonic structure of the Moravica cathedral, guiding the eyes of the observer to the heights and unifying the higher with the lower zones. On the other hand, the extension of the imposing ornamental band of the corbel frieze through the depths of the space, indeed around the interior of the church, contributed to the visual unity of the architectonically, extremely compartmentalised, spatial units of the naos. Owing to all this, one should conclude that in the times when it was not affected by any damage, the Arilje painting showed itself to be a truly well-planned decorative whole that moderated all the differences, which have been so often emphasised, in the artistic procedures of its painters.

The Painters, their Models and Achievements

Nearly all those who have done research on the painting of the Moravica cathedral agree on the fact that this was the work of two master craftsmen and one rather poor artist, assisted perhaps by some apprentices. In our view, the first of the leading Arilje artists, the stricter in modeling, more expressive and inclined to deformations, that is, the use of more vivid colours, painted the scenes of the Great Feasts in the altar, of which the best preserved is *The Nativity of Christ*, then the minor prophets in the tambour, nearly all the compositions on the western and northern sides of the area beneath the dome, including *The Transfiguration*, *Raising Lazarus from the Dead*, *The Entry into Jerusalem* and the images of several prophets and saints near them (Jeremiah, Elijah, Elisha, SS. Kyros and John, etc) as well as *The Birth* and *The Presentation of the Blessed Virgin in the Temple* in the western bay. The other, one could say best painter in the Arilje group of artists was considerably more prudent and inclined to a classical expression. He is recognisable by the softer modeling, calmer and more careful drawing, and a slightly more refined colour range and the use more of light green and dove grey. He painted the pendentives, the eastern and southern sides of the area beneath the dome with the scenes of *The Preseentation of Christ in the Temple*, *The Baptism*, *The Betrayal by Judas*, *The Road to Golgotha*, *The Annunciation* and the figures of several prophets (Solomon, David, Isaiah, Ezekiel) and the saints in the surroundings, then *The Dormition of the Mother of God*, the majority of the figures and portraits in the lowest zone, as well as the most important scenes in the narthex – *Abraham's Sacrifice*, the donor's portraits, parts of *The Tree of Jesse* and *The Ecumenical Councils*. The artist less gifted than these other two was a painter to whom they entrusted the least obvious parts of the wall paintings in diaconicon in the high zones of the poorly lit narthex, where his work is recognisable by the figures from several *Ecumenical Councils*.

The Arilje painters largely relied on the experience of the mature phase of Byzantine monumental art from the third quarter of the XIII century, with the special attention paid to it in Serbia. In this process, one should stress that researchers have already concluded quite justifiably that mural painting from the last decades of the great century of Serbian art opted for the trends indicated in the *parekklesia* erected beside the Sopoćani narthex. Through the art of Gradac, Bogdašić, Dragutin's Chapel in Djudjevi Stupovi and the Church of St. Peter near Ras, right until Arilje, one can thus follow the process of the gradual disintegration and re-arrangement of the values that constitute the foundations of the magnificent art of the naos and the narthex of Sopoćani. Attempts, through the infusion of a new sensibility and by using slightly different pictorial means, to respond to the demands of the coming epoch did not lead to solutions in these monuments that would spark of the creation of some new style. There can be no mention whatsoever of results that would herald more clearly the painting of the mature Renaissance of the Palaiologoi. In Arilje itself, however, where experimenting with the dramatic contrasts of light and shade had gone the farthest and where the expressive possibilities of the drawing had been probed most thoroughly in some compositions, and where scenes were dominated by the movement of unusually elongated figures depicted in profile, one can speak of elements of a unique artistic expression, indeed of a separate, *manneristic* phase of a great style. It would not be justified to explain away the difference between the artwork in Arilje and that of Sopoćani with the inability of the younger artists to understand and keep abreast of the source models. The Arilje painters, regardless of their much more modest artistic capabilities, consciously introduced certain changes within the scope of concepts typical of the art of the great teachers. The supreme idea of the Arilje artists was not classical, nor even a classicist quest for beauty of shape or balance of form. Therefore, neither can they be understood as pseudo-classicists or failed classicists. Consciously and with quite visible effort those painters strived to make their paint-

ing in its ultimate expression communicate in a different manner, much more spontaneously, in a more committed and resounding way. For the most part they accomplished this, with the help of distortion, restless rhythms, a certain imbalance and the impression of general movements. That such an artistic approach was truly the fruit of a thoroughly premeditated choice is demonstrated, in its own way, by the ability of the best Arilje painter to bring the typology, expression and workmanship of individual figures as closely as possible to the classical ideals, in keeping with the requirements of the theme.

The process of gradual disintegration and attempts to transform of the values of the monumental or „plastic“ style in the final decades of the XIII century, can be observed across a fairly broad area of the Orthodox Christian world. One of the most significant springwells of that process, it would seem, was the second city of the Byzantine empire – Thessalonike, with which the Arilje painters are connected on the basis of the acronym of Thessalonikan origin (ΜΑΡΤΙΟΥ), inscribed in the northern window of the western bay in the naos. Parallel to the progressive art workshops that had already made fundamental progress at the end of the XIII and beginning of the XIV century towards accepting the conception of the Palaiologan Renaissance style, in Thessalonike and its hinterland, undoubtedly, groups of painters, who were far more attached to tradition, were at work. The activities of these painters, of varying degrees of skill, can be followed in the paintings of geographically rather distant monuments, from Attica and Macedonia, to Serbia. Certain similarities with the Arilje frescoes, as earlier research workers clearly observed, evoke some sections of the ensembles of paintings in churches such as Panagia Kube-lidika in Kastoria, the Omorphe Ekklesia near Athens, St. Demetrios of Katsouris and the Kokine Ekklesia near Arta, Panagia Paregoretissa in Arta, or St. Nicholas in Varoš near Prilep. Since one cannot speak of real stylistic analogies here, the work of the artist who painted the central bay of the southern side chapel of the Athens Omorphe Ekklesia, and of the mosaic artist who produced the figures of the prophets in the dome of the Panagia Paregoretissa in Arta bear a striking resemblance in terms of expression and the manner of workmanship to the best (the second) Arilje painter. The best painter in Arilje is fairly close to the painter of a large number of figures of saints in the northern and southern wing of the transept in Protaton, as well as the creators of some icons. In the first place, one should mention the icon of St. Nicholas from the Church of the Panagia Gorgoepikos in Beroia, painted sometime around the year 1300. On the icon from Berroia, however, one can also find similarities with the first, slightly less able painter of the Moravica cathedral church.

The works of the Arilje painters and kindred artists testify to a fairly common trend of stylistic transformation among conceptions of monumental painting from the mid-XIII century. Even though they endeavoured to overcome the accumulated contradictions within their art that was already caught up in crisis, sometimes creating highly valuable works, as opposed to the painters of the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid or the Protaton monastery, they were incapable or did not wish to take the path that unequivocally led towards establishing the artistic values of the so-called Renaissance of the Palaiologoi. For the same reasons, the painting in Arilje, regardless of its being produced in a spirit of change, and in some solutions intimating the predomination of new artistic principles, it nevertheless only closes the developmental arc of Byzantine and Serbian monumental art of the XIII century.

THE PAINTING OF THE EXONARTHEX

The attempt to date the quite modest remains of the mural painting in the external narthex poses a particular problem. Based on the fact that one does not see this part of the building, which was attached later, in the donor's model in the hands of King Dragutin, the conclusion may be drawn that it was built and decorated with frescoes after the decoration of the older part of the church (1295-1297). Several other observations confirm this conclusion. Hence, on the western façade of the church-model the donor holds in his hands, one perceives a large arc, which the painters could see only before the attachment of the exonarthex. The significant abbreviations and deformations of the painting programme in the lowest zone of the naos and narthex definitely would not have occurred, had the painters had the expanses of wall surface in the exonarthex at their disposal. The iconographic and stylistic analysis of the extremely damaged bust of Christ the Saviour on the lunette above the southern entrance into the exonarthex also indicate that this was not the work of the painters of the main part of the church. According to its artistic features, the Saviour's bust could have been produced sometime in the second or third decade of the XIV century, if not even later.

CONCLUSION

The formation of the complex painting assemblage in the church of St. Achileos in Arilje, which sprang from the soil of a great epoch in Serbian art, was influenced by a considerable number of factors. Produced at the end of the XIII century, the painting of the Moravica cathedral shows itself to be, primarily, the offshoot of one of the transitional epochs in the development of Byzantine and Serbian art, in which traditional achievements were slowly dying out and, and, generally speaking, there were few tangible signs of any new ones. Apart from the quite distinct and understandable influences of the epoch, the cathedral's purpose and the dedication of the church to St. Achileos of Larissa played an important part in formulating the painting ensemble of the Arilje church. The circumstance that this was a Nemanjić royal endowment had a far greater influence on the peculiarities of the Arilje painting. The closest reflection of the Serbian royal ideology, that is, the principles of the Serbian court were to be found in the lowest zone of frescoes in the naos and the narthex. As the donor, King Dragutin, it seems, left his own personal stamp in the Arilje wall painting. On the other hand, probably coming from Thessalonike, the painters of the Moravica cathedral did not only bring with them their own, particular, stylistic expression, to Arilje. The influence of the painters must have definitely been crucial even in the iconographic formulation of the majority of the scenes and saintly figures, although the representatives of the Serbian environment also had their clearly recognisable influence here. In designing the thematic programme and determining the appearance of the compositions, the donor, his aides and the painters of the Moravica cathedral were limited in several aspects by the framework which the architecture of the Arilje church imposed on them. For all these reasons, this monument that has been accepted as an original source offers a multitude of important data on the times in which it came into being, about the cultural and political circumstances in the environment where it was built, and about the people who planned and created it.

FIGURES IN THE TEXT

Figure 1. Acronym written on the eastern side of the window in the northern wall of the western bay of the nave

Figure 2. Model of the church of St Achileos in Arilje from the Composition of the ktetor

Figure 3. Donor's inscription written at the base of the dome

Figure 4. Text on the scroll held by Jonah the Prophet

Figure 5. Text on the scroll in the hand of Habakkuk the Prophet

Figure 6. Text on the scroll held by Malachi the Prophet

Figure 7. Text on the scroll in the hand of Zechariah the Younger

Figure 8. Remaining fragment of the scene *Descent of Christ into Limbo*

Figure 9. The most significant fragments of the scene *Ascension of Christ*

Figure 10. Aaron the High Priest

Figure 11. Samuel the Prophet

Figure 12. St Sergios

Figure 13. *St Nicholas is Consecrated Bishop* – detail

Figure 14. Jesus Christ the Saviour in the lunette above the entrance in the exonarthex – detail

Figure 15. St Nicholas of Myra, icon from the church of Holy Virgin Gorgoepikoos in Beroia (c. 1300) – detail

DISPOSITION OF THE WALL PAINTINGS ISOLATED FIGURES AND BUSTS

DOME, PENDENTIVES AND THE ARCHES UNDER THE DOME (schemes 1-2, section A)

Tambour of the dome

1. *Moses the Prophet*
2. *Righteous Melchizedek*
3. *Zechariah the Elder (?)*, text oh his scroll: Isaiah 1: 16
4. *Righteous Hur (?)*
5. *Samuel the Prophet*
6. *Aaron the Prophet and the High Priest*
7. *Jonah the Prophet (bust)*, text oh his scroll: Jonah 2: 3
8. *Joel the Prophet (bust)*, text oh his scroll: Joel 2: 12
9. *Malachi the Prophet (bust)*, text oh his scroll: ?
10. *Zechariah the Younger (bust)*, text oh his scroll: Zechariah 14: 1
11. *Habakkuk the Prophet (bust)*, text oh his scroll: Habakkuk 3: 3
12. *Zephaniah the Prophet (bust)*, text oh his scroll: Zephaniah 3: 14

Ring at the base of the dome

13. *Donor's inscription*

Pendentives

14. *St John the Evangelist*, text he is writing: John 1: 1
15. *St Mark the Evangelist*, text he is writing: Mark 1: 1
16. *St Luke the Evangelist*, text he is writing: Luke 1: 1
17. *St Matthew the Evangelist*, text he is writing: completely destroyed

Soffits of the arches under the dome

18. *St Joachim*
19. *St Anne*
20. *Isaiah the Prophet*, text on his scroll: Isaija 11: 1
21. *Ezekiel the Prophet*, text on his scroll: Ezekiel 36: 24
22. *Elisha the Prophet*
23. *Elijah the Prophet*
24. *an unidentified prophet*
25. *Jeremiah the Prophet*, text on his scroll: Baruch 3: 36

AREA UNDER THE DOME AND THE CHOIRS (shemes 1-2, sections A, B, B)

26. *King Solomon*, text on his scroll: Proverbs 9: 1
27. *King David*, text on his scroll: Ps. 45: 10 [44: 11]
28. *St Sampson Xenodochos (bust)*
29. *St Diomedes of Tarsos (bust)*
30. *St Sergios*
31. *St Auxentios*
32. *St Eustratios*
33. *St Bakchos*

34. St Kyros (bust)
35. St John the Physician (bust)
36. St Panteleimon
37. St Hermolaos
38. archangel Gabriel (bust)
39. St Alexander of Thessalonike
40. St Menas of Egypt
41. St Viktor
42. St Vikentios
43. archangel Michael (bust)
44. Jesus Christ
45. St Achileos of Larissa
46. St John the Baptist, text on his scroll: Stichera sung at the Lite of Vespers of the Beheading of St John Prodromos
47. St Nicholas of Myra (?)
48. St Anthony the Great
49. St Ephraim the Syrian (bust)
50. St Peter the Apostle
51. St Paul the Apostle
- 52-53. St Constantine and St Helena
54. St John Chrysostom
55. Holy Virgin with the infant Christ
56. St Damianos
57. St Kosmas
58. St Demetrios
59. St George (?)
60. St Theodore Teron
61. St Theodore Stratelates (?)
62. an unidentified holy monk
63. St Stephen the Protomartyr
64. Holy Virgin Mediatrix

CENTRAL PART OF THE ALTAR AREA

(schemes 1-2, section Б)

Officiating Church Fathers:

65. Altar table with Amnos
66. St John Chrysostom, text on his scroll: *the Prayer sung during the Prothesis rite, according to the Liturgies of St John Chrysostom and St Basil the Great* (Brightman, *Liturgies*, 309⁸; Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 146, 237, 296; Дмитриевскій, *Описаніе*, II, 83)
67. St Athanasios the Great, text on his scroll: *the Prayer of the first antiphon, according to the Liturgy of St Basil the Great* (Brightman, *Liturgies*, 310¹⁶; Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 238)
68. St Achileos of Larissa, text on his scroll: *words from the beginning of the Prothesis rite* (Brightman, *Liturgies*, 356³⁰; Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 129)
69. St Cyril of Alexandria, text on his scroll: *the Prayer of the Inclination before the Elevation, according to the Liturgy of St John Chrysostom* (Brightman, *Liturgies*, 340¹³; Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 274)
70. St. Epiphanius (?), text on his scroll: *the Prayer recited by the priest in the altar after the Prayer Behind the Ambo, according to the Liturgy of St John Chrysostom* (Brightman, *Liturgies*, 344²²; Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 280)
71. St Basil the Great, text on his scroll: *the Prayer recited during the Cherubicon, according to the Liturgy of St Basil the Great* (Brightman, *Liturgies*, 318⁴; Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 245)
72. St Gregory the Theologian, text on his scroll: *the Ecphonesis before the Intercession, according to the Liturgies of both authors* (Brightman, *Liturgies*, 330³¹, 331²²; Красносельцевъ, *Свѣдѣнія*, 264)

73. *St Gregory the Thaumaturges*, text on his scroll: *the Prayer of the Proskomide recited when the Holy Gifts are deposited on the altar table, according to the Liturgy of St John Chrysostom* (Brightman, *Liturgies*, 319⁶; Красносельцевъ, *Сѣдѣнія*, 247)
74. *St Gregory of Nyssa*, text on his scroll: *The Prayer recited by te priest after the Communion, according to the Liturgy of St John Chrysostom* (Brightman, *Liturgies*, 342¹⁶; Красносельцевъ, *Сѣдѣнія*, 276)
75. *an unidentified holy bishop*, text on his scroll: *the Prayer Behind the Ambo, according to the Liturgies of both autors* (Brightman, *Liturgies*, 397²⁹; Красносельцевъ, *Сѣдѣнія*, 278)

Lunettes above the entrances into prothesis and diaconicon:

76. *St Nicholas of Myra* (bust)
 77. *St Stephen the Protomartyr* (bust)

Western side

78. *Keramion*
 79-82. four medallions with the busts of unidentified saints (martyrs ?)
 83. *an unidentified holy bishop*
 84. *St Silvester (bishop of Rome)* (?)
 85. *an unidentified holy bishop* (bust)
 86. *an unidentified holy bishop* (bust)
 87. *St Spyridon (bishop of Trimithous)*
 88. *St Blasios*

WESTERN BAY OF THE NAOS
 (schemes 1-2, section B)

- 89-95. seven medallions with the busts of unidentified saints (martyrs ?)
 96. medallion with the bust of an unidentified saint (martyr ?)
 97. destroyed medallion with the bust of an unidentified saint
 98. destroyed medallion with the bust of an unidentified saint
 99. medallion with the bust of an unidentified saint (martyr ?)
 100. *St Eugenios*
 101. *St Mardarios*
 102. *St Orestes*
 103. *St Samonas*
 104. *St Gourias*
 105. *St Abibos*
 106. *St Floros*
 107. *St Lauros*
 108. *St Simeon Nemanja*, text on his scroll: Ps. 34: 11 [XXXIII : 12]
 109. *Jesus Christ*
 110. *St Simon the Monk (Stephen the First Crowned)*
 111. *St Simeon the Monk (King Uroš I)*
 112. *Queen Helena as a nun (wife of Uroš I)*
 113. *Eusebios, bishop of Maravica*
 114. *Eustathios II, archbishop of Serbia*
 115. *St Eustathios I, archbishop of Serbia*
 116. *St Ioannikios I, archbishop of Serbia*
 117. *St Sabas II, archbishop of Serbia*
 118. *St Arsenios I, archbishop of Serbia*
 119. *St Sabas I, archbishop of Serbia*
 120. *St Thomas the Apostle* (bust)

NARTHEX

(schemes 1-2, section Γ)

- 121. medallion with the bust of an unidentified saint (martyr ?)
- 122. medallion with the bust of an unidentified saint (martyr ?)
- 123. medallion with the bust of a saint (*St Akakios* ?)
- 124. medallion with the bust of an unidentified saint (martyr ?)
- 125. *archangel Michael*
- 126. *Jesus Christ* (bust)
- 127. *St Achileos of Larissa*

Composition of the ktetor (128-131):

- 128. *King Milutin*
- 129. *Jesus Christ* (bust)
- 130. *King Dragutin*
- 131. *Queen Katelina, wife of King Dragutin*
- 132. *St Eustathios the Placidus* (bust)
- 133, 134. "Lord" *Vladislav* and "Lord" *Urošić*, sons of *King Dragutin*
- 135. *Jesus Christ Emmanuel* (bust)
- 136. *Gerasimos, bishop of Moravica*

Lunette above the entrance into the narthex

(schemes 1-2, section Γ)

- 137. *St Achileos of Larissa* (bust)

DIACONICON – PAREKKLESION OF ST NICHOLAS

(scheme 3)

- 1. *St Nicholas* (bishop of Myra)
- 2. *St James* (the Brother of God, bishop of Jerusalem)
- 3. *St Akakios* (bishop of Melitene)
- 4. *St Anthimos* (bishop of Nicomedia)
- 5. *St Nicholas* (bishop of Myra)
- 6. *St Markianos* (bishop of Syracuse)
- 7. *St Sophronios* (bishop of Jerusalem)
- 8. *St Mokios* (priest in Amphipolis)
- 9. *St Clement* (bishop of Rome)
- 10. *St Babylas* (bishop of Antioch)
- 11. *St Antipas* (bishop of Pergamum)

SCENES IN THE NAOS AND IN THE ALTAR AREA

(schemes 1-2, sections A, B, B)

- I *Annunciation* (schemes 1-2, section A)
- II *Nativity of Christ* (shema 1, sekcija B)
- III *Presentation of Christ in the Temple* (schemes 1-2, section A)
- IV *Baptism of Christ* (scheme 1, section A)
- V *Transfiguration of Christ* (sheme 1-2, sekcija A)
- VI *Raising of Lazarus* (scheme 2, section A)
- VII *Entry into Jerusalem* (scheme 2, section A)
- VIII *Washing of the Feet* (scheme 1, section A)

- IX** *Betrayal* (scheme 1, section A)
- X** *Pilate Washes his Hands* (scheme 2, section A)
- XI** *Christ Being Led to the Crucifixion* (scheme 1, section A)
- XII** *Descent of Christ into Limbo* (scheme 2, section B)
- XIII** *Ascension of Christ* (scheme 1, section B)
- XIV** *Communion of the Apostles – Bread Communion* (scheme 2, section B)
- XV** *Communion of the Apostles – Wine Communion* (scheme 1, section B)
- XVI** *Dormition of the Virgin* (schemes 1-2, section B)
- XVII** *Birth of the Virgin* (scheme 1, section B)
- XVIII** *Presentation of the Virgin in the Temple* (scheme 2, section B)

SCENES IN THE NARTHEX

(schemes 1-2, section Γ)

THEMES FROM ECCLESIASTIC HISTORY

- XIX** *Ecumenical Council* (fragments)
- XX** *Ecumenical Council* (fragments)
- XXI** *Ecumenical Council*
- XXII** *Fifth Ecumenical Council*
- XXIII** *Fourth Ecumenical Council*
- XXIV** *Ecumenical Council*
- XXV** *Ecumenical Council*
- XXVI** *Vision of St Peter of Alexandria*
- XXVII** *St. Simeon Nemanja's Council*
- XXVIII** *The Death of Bishop Merkurios*

OLD TESTAMENT THEMES

- XXIX** *Sacrifice of Abraham*
- XXX** *Tree of Jesse:*
 (scheme 4)
 - 1. *Jesse the Forefather of Christ*
 - 2. *Balaam*
 - 2a. *Angel of God*
 - 3. *Aaron the Prophet*
 - 4. *Zechariah the Younger*
 - 5. *King David*
 - 6. *Enoch the Forefather of Christ*
 - 7. *Daniel the Prophet*
 - 8. *Sibyl*
 - 9. *Zechariah the Elder*
 - 10. *Isaac the Forefather of Christ*
 - 11. *King Solomon*
 - 12. *Jacob the Forefather of Christ*
 - 13. *Nativity of Christ*
 - 13a. *archangel Michael on horseback*
 - 14. *Abraham the Forefather of Christ*
 - 15. *Isaiah the Prophet*
 - 16. *an unidentified prophet*
 - 17. *Samuel the Prophet*
 - 20. *Jesus Christ from Vision of Prophet Ezekiel*

- 20a. *Ezekiel the Prophet*
- 18. *Manasseh the Prophet (?)*
- 19. *an unidentified prophet or forefather*
- 21. *Jonah the Prophet (?)*
- 22. *an unidentified prophet (Joel ?)*
- 23. *Gideon the Forefather of Christ*
- 24. *an unidentified prophet or forefather*
- 25. *an unidentified prophet or forefather*
- 26. *an unidentified prophet or forefather*

CYCLE OF ST NICHOLAS IN THE DIACONICON (scheme 3)

- I *Birth of St Nicholas*
- II *St Nicholas is Consecrated Deacon*
- III *St Nicholas is Consecrated Bishop*
- IV *Three Generals in Prison*
- V *St Nicholas Saves Three Men from Death*

PAINTED CROSSES WITH CRYPTOGRAMS (schemes 1-2)

а, б, в, г, д, ђ, е, ж, з, и, ј, к, л, љ

EXONARTHEX

Lunette above the entrance

Jesus Christ the Saviour (bust)

ИНДЕКС*

- Авакум, пророк 41, 43, 44, 46
 Авив, ђакон, св. 89, 91
 Авксентије, св. 90
 Авраам, праотац 97, 98, 106-113, 150-153, 175, 179-181, 183-185, 194
 Адам, праотац 42, 43, 66
 Акакије, св. 60
 Аксос (Крит), Свети Јован Претеча, црква 86
 Александар (Солунски?), св. 89, 91, 98, 195
 Александар Римски, св. 91
 Алексије I Комнин, византијски цар 112
 Ана Дандоло, жена краља Уроша I 83, 89, 115, 116
 Ана, жена краља Милутина 170
 Ана, пророчица 121, 122
 Андреаш, манастир у Македонији 56
 Андрија III, угарски краљ 146, 173
 Андрија Критски, св. 44, 48, 76
 Андроник II, византијски цар 112
 Антим, св. никомидијски епископ 60
 Антипа, свештеномученик 61
 Антоније Велики, св. 79
 Апулија 147
 Арбанаси, манастир у Бугарској 103
 Арен (Китера), Свети Петар, црква 84
 Арголида, Свети таксијарси, црква 76
 Арије 104, 114, 115, 143
 Арон, старозаветни првосвештеник 37, 38, 39, 98, 153, 156-158
 Арсеније I, архиепископ српски 55, 93
 Арсеније, св. 92, 149
 Арта 42, 44, 71, 99, 101, 164, 186; Богородица Влахерна, црква 99, 101; Свети Димитрије Кацурис, црква 42; Богородица Паригоритиса, црква 44, 186, 187
 Арханес (Крит), Арханђел Михаило, црква 69
 Асину (Кипар), Богородица Форбиотиса, црква 75, 136
 Атанасије Александријски, св. 49, 65, 108, 138
 Атанасије, епископ и црквени писац 108
 Атина 64, 169, 186; Оморфи еклесија 186
 Ахилије Лариски, св. 23, 113, 114, 138, 139, 143, 161, 162
 Бачково, манастир у Бугарској 103
 Бања Прибојска, Свети Никола, црква 34, 1036
 Бари, катедрална црква 147
 Бијело Поље, Свети Петар, црква 64, 93, 189-191
 Благовести, сцена 47-49, 51, 52, 58, 63, 64, 75-78, 88, 116, 119, 120, 180, 181, 184-186
 Богдашићи, Свети Петар, црква 83, 89, 159, 160, 186
 Бојана, Свети Сергије и Вакх, црква 83, 89, 97, 147, 169
 Болоњски псалтир 108
 Бонифације VIII, римски папа 147
 Брајан, жупан 35
 Бранковићи, српска династија 163
 Будим 146
 Ваведене Богородице у храм, сцена 27, 63, 72, 75-77, 133, 134, 176-178, 180, 182, 184, 185
 Вавила, св. 61
 Вазнесење Христово, сцена 52, 56, 59, 63, 64, 69-71, 78, 126, 127
 Вакх, св. 80, 89, 90, 147, 164, 165
 Валаам, видовњак 152-155, 180
 Валаамов сусрет с анђелом, сцена 152, 153, 155, 180
 Вардзија, манастир у Грузији 126
 Варух, пророк 48
 Василије II, византијски цар 60
 Василије Велики, св. 48, 66, 68, 105, 106, 138, 139
 Васкрсење Лазарево, сцена 63, 68, 125, 126, 131, 135, 179, 181, 185
 Ватикан 44, 146
 Ватопед, манастир на Светој Гори 130
 Велика Лавра, манастир на Светој Гори 141, 154, 156
 Верија, икона из цркве Богородице Горгоепикос 187
 Визија пророка Језекиља, сцена 144, 153, 155, 168
 Визија светог Петра Александријског, сцена 98, 100, 102-104, 110, 115, 142-144, 168, 177
 Викентије, св. 89, 91
 Виктор, св. 89, 91
 Витанија 42, 125, 126

* У Индекс су унети појмови из основног дела књиге, а у њега нису укључена имена сцена ■ светитеља из поглавља Распоред живописа и натписи.

- Витлејем 43, 66-68, 70, 72, 99-104, 109, 112, 153; Базилика Рођења Христовог 68, 70, 72, 99-101, 104, 109, 112, 153
- Владислав, српски краљ 61, 90, 170, 191
- Владислав, син краља Драгутина 98, 111, 118, 161, 170, 171, 173, 194
- Волотово, Успење Богородице, црква 61, 136
- Вољавац, Богородица Бистричка, црква 159, 160
- Воронец, манастир у Буковини 154, 155
- Вражји камен, Богородичина црква 76
- Вук Лазаревић 35
- Вукашин, српски краљ 170
- Галата (Кипар), Панагија Подиту, црква 136; Свети Созомен, црква 99
- Галиште (крај Костура), Свети Ђорђе, црква 64
- Гаврило Лесновски, св. 149
- Гаврило, арханђел 48, 49, 86-88, 116, 119, 180, 181, 186
- Газа, Свети Сергије, црква 120
- Гедеон, праотац 152-154
- Гедеон на гумну, сцена 152, 154
- Гелати, манастир у Грузији 99, 101, 102, 104
- Генадије, ариљски пареклисијарх 32, 33, 171
- Георгије, живописац 28
- Георгије Митрофановић, сликар 32
- Герасим, моравички епископ 33, 34, 36, 98, 116, 140, 149, 166, 194
- Герман I Цариградски, св. 38, 40, 44, 57, 59
- Голгота 73, 74, 132, 134, 151, 176, 179-183, 185
- Горња Клина (Србица), Свети Архалије, манастир 162
- Горњи Козјак, Свети Ђорђе, црква 68
- Гостољубље Авраамово, сцена 109
- Градац, Благовештенски храм 45, 54, 62, 72, 74, 78, 80, 82, 84, 89, 91, 92, 99, 101-103, 116, 120, 128, 142, 159, 160, 162, 163, 167, 170, 173, 174, 186
- Грачаница, манастир 34, 53, 89, 90, 91, 98, 101, 117, 126, 132, 138, 141, 151, 154, 162, 164, 166, 169
- Григорије Акрагантски, св. 138
- Григорије Богослов (Назијански), св. 46, 65-68, 138, 164
- Григорије Двојеслов 138
- Григорије Јерменски, св. 138
- Григорије Ниски, св. 65-67, 138
- Григорије Синаит, св., црквени писац 38
- Григорије Цамблак, средњовековни писац 114, 115
- Григорије Чудотворац, св. 42, 138, 139
- Гурије, св. 89, 91
- Дабар, српска средњовековна жупа 147, 163
- Дафни, манастир 75, 87
- Дамјан, св. 84-86
- Данило Бањски, српски писац 91, 115
- Данило I, српски архиепископ 93
- Данило II, српски архиепископ 33, 35, 86, 147, 191
- Данилов ученик, српски писац 33, 35
- Давид, пророк 48, 49, 51, 53, 97, 112, 127, 152, 153, 156, 180, 181, 185
- Давидовица, црква 91
- Деизис, сцена 55, 97, 185
- Дечани, манастир 32, 34, 35, 44, 53, 71, 82, 101, 102, 104, 111, 117, 129, 154, 162, 164, 190
- Дидим Слепи, св., црквени писац 46, 109
- Димилија на Родосу (Косинисти), Зоодохос Пиги, црква 106
- Димитрије, св. 54, 80, 159, 160
- Димитрије Хоматијан, охридски архиепископ 94, 161
- Диомид, св. 84, 86, 165, 182, 185
- Дионисије из Фурне 44, 48, 49, 121, 156, 165
- Дионисије, грачанички митрополит 149
- Доброслав, живописац 28
- Добрун, манастир 34, 101, 103
- Доментијан, српски писац 102, 110-112, 166
- Доња Каменица, црква 141, 189
- Дохијар, манастир на Светој Гори 103
- Драгалевци, Богородица Витошка, црква 106
- Драгоман, писар 97
- Драгутин, српски краљ 24, 32-35, 47, 80, 86, 92, 95, 96, 98, 111, 113, 114,
- Дубочица код Пљеваља, Свети Никола, црква 77
- Душан, српски краљ и цар 34, 35, 92, 94, 163
- Ђемил (Дамаса), Свети арханђел Михаило, црква 124
- Ђорђе, св. 78, 81, 138, 157, 160
- Ђурђеви ступови, манастир 47, 49, 86, 126, 166, 168, 170, 171; Капела краља Драгутина 58, 86, 92, 97, 148, 165, 167, 169-171, 186, 195
- Евбеја, Света Текла, црква 77
- Евгенија, монахиња и српска владарка 35
- Евгеније, св. 90
- Евсевије, моравички епископ 33, 36, 92-94, 97, 147, 149, 182, 183, 194, 195
- Евстатије Плакида, св. 98, 116, 160, 193
- Евстратије, св. 90, 165
- Екатарина, св. 169
- Еласон, Панагија Олимпиотиса, црква 49
- Елмали килисе (Кападокија), црква 53
- Епано Буларији (Мани), Свети Михаило, црква 85
- Елифаније Кипарски, св. 48, 65, 67
- Еразмо Лихнидски, св. 162
- Ердемли (Кападокија), Свети Никола, црква 161
- Ерминија, в. Дионисије из Фурне
- Жича, манастир 33, 52, 54, 61, 62, 74, 78, 80, 82-84, 102, 104, 117, 160, 163
- Жртва Авраамова, сцена 98, 106, 108-110, 150, 151, 152, 175, 179, 180, 183-185, 195
- Затворена врата (Арон и његови синови пред олтаром), сцена 158

- Заум, манастир 164
 Захарија, пророк 37, 41, 45, 46, 52, 153, 158, 164
 Земен, Свети Јован Богослов, црква 54, 69
 Звезда Јаковљева, сцена 153
- Игњатије, грачанички епископ 117
 Издајство Јудино, сцена 52, 73, 74, 130, 131, 135, 175, 179-181, 183-185
 Илија, пророк 49, 50, 124, 185
 Иполит, св. 49
 Ирина, бугарска царица 169
 Ирина, византијска царица 143
 Ирина, св. 169
 Иринеј Лионски, св. 67
 Исаак, праотац 107-112, 150-153, 179, 180
 Исаија, пророк 39, 42, 45, 47, 48, 52, 105, 106, 153, 155, 156, 185
 Исидор Пелусиот, св., црквени писац 40
 Исихије Јерусалимски, св. 38, 48, 67, 68
 Исцељење крвоточиве жене, сцена 73
 Ишхани, манастир у Грузији 106
- Јаков, апостол 124, 125
 Јаков, праотац 108, 112, 152, 153
 Јаков, српски архиепископ 33, 36, 93
 Јаков Јерусалимски, Брат Божији, св. 60
 Јаков Нисибијски, св. 60
 Јевстатије I, српски архиепископ 92
 Јевстатије II, српски архиепископ 25, 33, 34, 92, 93, 95, 116, 117, 149, 194
 Језекиљ, пророк 48, 50, 52, 152, 153, 155, 185
 Јелена, св. 79, 82, 83, 124, 192
 Јелена Анжујска, српска краљица 80, 89, 91, 92, 96, 97, 129, 146, 147, 166, 169, 170
 Јелисеј, пророк 49, 50, 185
 Јераки, Евангелистрија, црква 53, 85; Свети Јован Златоусти, црква 76; Свети Созон, црква 76
 Јеремија, пророк 47, 48, 52, 185
 Јермолај, св. 84-86
 Јерусалим 42, 43, 46, 77, 126, 128, 129, 132
 Јесеј, праотац 23, 25, 27, 52, 98, 104-106, 108-113, 118, 144, 152-155, 168, 171, 180, 192, 194
 Јефрем Сирин, св. 57, 67, 68, 79, 106, 107, 153
 Јефтимије, рашки епископ 145
 Јоаким, св. 47-49, 51, 73, 134, 184, 185, 195
 Јоаникије I, српски архиепископ 92
 Јоаникије II, српски патријарх 92, 95, 149
 Јован Богослов, св. 53
 Јован Геометар, византијски писац 128
 Јован Дамаскин, св. 43, 47, 48, 66
 Јован Златоусти (Хризостом), св. 38, 39, 49-51, 59, 65, 67, 70, 79, 80, 82, 84, 107, 108, 138, 139, 165, 180, 183, 194
 Јован III Ватаца, византијски цар 83
 Јован Крститељ и Претеча, св. 23, 25, 27, 39, 52, 79, 81, 82, 122, 123, 154, 156, 161, 163, 164, 174, 193, 194
- Јован Постник, св. 59
 Јован са Евбеје, византијски писац 75
 Јован, св. апостол и јеванђелист 42, 45, 54, 67, 70, 124-126, 128, 129, 132, 136, 137, 177
 Јован, солунски архиепископ и писац 128
 Јоил, пророк 41, 44, 46, 52, 153
 Јона, пророк 41, 42, 44, 46, 153
 Јосиф, св. 120-122, 134, 174, 179, 180, 193
 Јосиф, (Прекрасни) праотац, 112
 Јошаница, манастир 52
 Јуда Искаротски 52, 73, 74, 130, 131, 135-137, 175, 179-181, 183-185
- Кајафа, јудејски првосвештеник 131
 Какопетрија (Кипар), Свети Никола „под кровом“, црква 69
 Калапанајотис (Кипар), манастир Светог Јована Лампадитиса 106
 Каленић, манастир 49, 54, 77, 163
 Калогреја (Кипар), Христос Антифонитис, црква 124
 Кападокија 48, 49, 53, 54, 68, 87, 124, 161
 Караш килисе (Кападокија), црква 124
 Каран, Бела црква 25, 35, 53, 106, 151, 152, 162, 163
 Карлуково, Света Марина, црква 106
 Кастро (Закинто), Свети Спас, црква 85
 Кателина, српска краљица 24, 92, 95, 96, 98, 111, 146, 167-170
- Ке (Грузија), Света Варвара, црква 88
 Келија (Кипар), Свети Антоније, црква 106
 Керами (Наксос), Свети Јован, црква 54
 Кијев, Света Софија, црква 53, 54, 106, 151, 154
 Киличар килисе (Кападокија), црква 54
 Кинцвиси (Грузија), Свети Никола, црква 76, 104
 Кир, св. 84-86, 185
 Кирил, моравички епископ 36
 Кирил Филозоф, св. 162
 Кирило Александријски, св. 38, 39, 43, 44, 48, 66, 105, 107, 109, 110, 150, 164
 Кирило Јерусалимски, св. 39
 Климент, св. римски папа 61
 Климент Охридски, св. 61, 68, 70, 88, 107, 109, 162
 Козма, св. лекар 84-86,
 Козма Индикоплов, византијски писац 38, 42, 107, 111, 157, 164
 Козма Мелод, св., византијски песник 48
 Комнини, византијска династија 112, 123, 159, 169
 Константин, син краља Милутина 171
 Константин Асен, бугарски цар 169
 Константин Погонат, византијски цар 143
 Константин I Велики, свети цар 79, 82, 83, 93, 110, 114, 124, 11, 143, 192
 Константин VI, византијски цар 143
 Констанца Морозини, млетачка племкиња 146, 171
 Констанције, римски цар 60

- Кориша код Призрена, Свети Петар Коришки, манастир 159
- Костур 58, 71, 84, 85, 104, 112, 126, 128, 129, 136, 138, 159, 163, 164, 186; Кубелидика, црква: 128, 129, 164, 186; Панагија Мавриотиса, црква: 104, 112; Свети анаргир, црква: 84, 126; Свети Атанасије Музаки, црква: 136; Свети Никола Дзодза, црква: 58; Свети Никола ту Касници, црква: 85; Свети Стефан, црква: 85; Свети Стилијан: 85; Свети таксијарси: 71
- Крштење Христово, сцена 39, 63, 122-124, 131, 134, 135, 174, 175, 179-183, 185, 192, 193
- Курбиново, Свети Ђорђе, црква 42, 48, 85, 126, 138
- Куртеа де Арђеш, Свети Никола, црква 141
- Кучевиште, Богородица црква 64, 70, 84, 162
- Лагудера (Кипар), Богородица Аракиотиса, црква 48, 68, 72, 76, 85, 124
- Лав VI, византијски цар 77
- Лавр, св. 89, 90, 182
- Лазар, св. 42, 44, 63, 68, 125, 126, 131, 135, 179, 181, 185
- Лариса 114, 162
- Лесново, манастир 49, 54, 69, 101, 162, 164
- Литургијска служба отаца цркве, сцена 56-58, 61, 80, 92, 93, 103, 135, 137-139, 156, 163, 193, 194
- Лоза Јесејева, сцена 23, 25, 27, 52, 98, 104-106, 108, 109, 111-113, 118, 144, 152-155, 168, 171, 180, 192, 194, 195
- Лоза Немањића, сцена 111-113, 145, 171
- Лоза српских владара и архијереја, сцена 93
- Лонгин, зограф 114, 115
- Љубостиња, манастир 101, 103
- Љуботен, Свети Никола, црква 59
- Македонци, византијска династија 123, 133, 159
- Малахија, пророк 41, 45, 46, 52, 163
- Манасија, манастир 153
- Манастир (Мориово), црква 61, 104, 108, 138, 158
- Манојло Холобол, византијски ретор 112
- Мардарије, св. 90, 165
- Маркијан Чатац, св. 60
- Марков манастир 49, 52, 53, 141
- Матеч, манастир 53, 69, 101, 104, 111, 132
- Мелник, Богородица Пантанаса, црква: 104; Свети Никола, црква: 48, 144, 161
- Мелхиседек, библијски цар и првосвештеник 37, 38, 40, 72, 156, 158
- Менолог за јануар из Балтимора 60
- Менолог цара Василија II 60, 105
- Меркурије, моравички епископ 26, 33-36, 98, 114-116, 148, 149, 159, 194
- Месенија (Самарина), Зоодохос Пиги, црква 106
- Метеори, храм Вазнесења у манастиру Сретења 162
- Методије, св. 162
- Милешева, манастир 47-49, 52, 54, 61, 62, 68, 72, 74, 78, 80, 82-84, 89-92, 120, 131, 159-162, 166, 167, 170, 181, 191
- Милутин, српски краљ 29, 33, 34, 83, 92, 95-98, 111, 113, 115, 147, 154, 160, 166-171, 182, 183, 191
- Мина, св. 89, 91
- Мина, цариградски патријарх 100, 103
- Минхенски псалтир 132, 164
- Мира, Свети Никола, црква 99, 101, 102
- Мироносице на Гробу, сцена 73, 74
- Мирослав, српски кнез 191
- Мисија апостола, сцена 71
- Мистра, Богородица Перивлепта, црква: 42, 151; Свети Димитрије, црква: 99; Свети Јован, црква: 48, 69; Митрополија, црква: 101, 103, 104, 131
- Михаило VIII Палеолог, византијски цар 25, 94, 112, 148
- Михаило, арханђел 86-88, 98, 116, 124, 155, 181, 182, 185, 186
- Михаило Астрапа, сликар 29
- Мојсије, пророк 37, 38, 98, 112, 124, 149 156-158
- Мокије, свештеномученик 61
- Молдовица, манастир у Буковини 155
- Молитва у Гетсиманском врту, сцена 73, 75
- Монагри (Крит), Панагија Амасгу, црква 69
- Монреале, катедрала 158
- Морача, црква Успења Богородице: 54, 61, 75, 99, 102-104, 111, 118; параклис Светог Стефана: 93
- Мурнес (Крит), Света Марина, црква 68, 72
- Нават Трапезунтски, јеретик 114, 147
- Небеска литургија, сцена 41
- Неверовање Томино, сцена 71
- Немањићи, српска династија 35, 40, 61, 83, 91, 92, 94-98, 109-113, 128, 143-146, 148, 159-162, 165-167, 170, 171, 192, 193
- Нередица, Свети Спас, црква 53, 106, 109, 123, 124
- Нерези, Свети Пантелејмон, црква 41, 76, 85, 133
- Никеја, црква Успења 54, 87, 88
- Никодим, св. 117
- Никодим, хиландарски игуман и српски архиепископ 110, 117
- Никодим Тисмански, средњовековни писац 114
- Никола, архиепископ охридски 95
- Никола, епископ дабарски 34
- Никола, живописац 28
- Никола IV, папа римски 146
- Никола из Андиде, византијски писац 40
- Никола Месарит, византијски писац 57, 120
- Никола Мирликијски, св: 27, 60-62, 79-82, 139-141, 147, 175, 178, 179, 187, 194, 195; Рођење св. Николе, сцена: 139; Рукоположење св. Николе за ђакона, сцена: 139, 140; Рукоположење св. Николе за епископа, сцена: 140, 141; Рукоположење

- (Посвећење) св. Николе за свештеника, сцена: 140; Св. Никола спасава три човека од смрти, сцена: 140, 141, 180; Св. Никола се јавља у сну Евлавију, сцена: 141; Св. Никола се јавља у сну цару Константину, сцена: 141; Три војводе пред царем Константином, сцена: 141; Три војводе се захваљују светом Николи, сцена: 141; Три војводе у тамници, сцена: 141, 180; Успење св. Николе, сцена: 149
- Никон Црногорац, црквени писац 75
- Нова Павлица, манастир 50, 56, 76, 190
- Новгород, Свети Никола на Липни, црква 72, 88; храм Спаса Преображења 136
- Номоканон 94, 100, 102
- Оплакивање Христово, сцена 69, 73, 75
- Ор, праотац 37, 156-158
- Ораховица, манастир 93
- Орвието, катедрала 154
- Орест, св. 90
- Ориген 40, 107, 109
- Осезање Томино, сцена 71
- Отранто, Свети Петар, црква 54
- Охрид: 41, 49, 53, 57, 63, 73, 75, 85, 101, 103, 106, 127-129, 130, 132, 138, 151, 157, 158, 162-164, 188; Богородица Перивлепта, црква: 41, 49, 53, 57, 73, 85, 127, 129, 130, 132, 157, 158, 163, 188; Света Софија, црква: 75, 85, 101, 103, 106, 128, 151, 158, 164; Свети Константин и Јелена, црква: 53
- Павле, св. апостол 37-39, 67, 79, 82, 109, 128, 136, 137, 147, 165, 166, 168, 170, 183
- Палеолози, византијска династија 28, 29, 41, 94, 96, 112, 120, 123, 126, 129-134, 148, 150, 152, 158, 159, 164, 168, 169, 173, 180, 186, 188, 193, 195
- Палермо, Капела Марторана 54, 72
- Палермо, Капела Палатина 48, 54, 55, 72, 151
- Панагија тис Гонијас (Санторини), црква 75
- Панагија Дросијани (Наксос), црква 55
- Панагија Кера (Крит), црква 86
- Панагија Хрисафитиса (Лаконија), црква 131, 136
- Пантелејмон, св. 84-86
- Патмос, Свети Јован Богослов, манастир 99, 101
- Пахомије Велики, св. 23
- Пахомије, монах из Мистре 189
- Педула (Кипар), црква Светог арханђела Михаила 76
- Пентеле (Атика), капела Светог Николе 55
- Пењање на Крст, сцена 73
- Перахорио (Кипар), Свети апостоли, црква 68, 136
- Перпињан, катедрала 164
- Петар, св. апостол 23, 79, 82, 124-126, 128, 130, 135, 142, 147, 165, 166, 168, 170, 183
- Петар Александријски, св. 98, 100, 102-104, 110, 115, 142-144, 177
- Петковица, манастир на Фрушкој гори 76
- Пећ: 34, 52-55, 58, 69, 74, 78, 90-92, 101-103, 117, 126, 131-133, 145, 149, 162, 163, 189, 190; Богородица Одигитрија, црква: 42, 49, 69; Свети апостоли, црква: 49, 52, 53, 58, 74, 84, 90-92, 126, 131, 132, 162; Свети Димитрије, црква: 54, 76, 101-103, 133
- Пива, манастир 32
- Пилатов суд, сцена 73, 74, 131, 132, 134, 135, 177, 178, 180, 181, 195
- Плантанистаса (Кипар), црква часног крста "ту Агиас-мати": 76
- Пљеваљски синодик православља 36, 145, 147
- Полагање у Гроб, сцена 73
- Полошко, Свети Ђорђе, црква 136
- Потамиес (Крит), Панагија Гуверниотиса, црква 136
- Прање ногу, сцена 73, 75, 129-131, 178, 184
- Преображење Христово, сцена 63, 64, 124, 125, 134, 155, 174, 179, 181, 185, 192, 193
- Преспа: 58, 71, 114, 138, 162, 163; Мали Град, Богородичина црква: 25, 55, 58; Свети Герман, црква: 71;
- Призрен, Богородица Љевишка, црква 34, 59, 88, 93, 94, 101, 103, 104, 154, 167, 171, 192
- Прилеп, Свети Никола, црква 41, 71, 73, 125, 131, 132, 138, 157, 158, 181, 186
- Причешће апостола, сцена: 24, 56, 57, 78, 135-137, 174, 175, 178, 180, 182, 184, 193; Причешће хлебом: 135; Причешће вином: 135
- Протатон, манастир на Светој Гори 41, 69, 70, 73, 131, 135, 157, 158, 187, 188
- Прохор Пчињски, манастир 90
- Псалтир краљице Мелисинде 126
- Псача, Свети Никола, црква 34, 69, 141, 162, 164
- Псеудо-Дионисије Ареопагит, црквени писац 40
- Псеудо-Јован Богослов, црквени писац 128
- Псеудо-Кирило Јерусалимски, црквени писац 59, 122
- Псеудо-Софроније, црквени писац 40, 59
- Псков, Спасопреображенски храм 54
- Пут на Голготу, сцена 73, 74, 132, 134, 179-181
- Раваница, манастир 42, 44, 49, 163, 189
- Радослав, српски краљ 83, 167, 170, 191
- Рамаћа, Свети Никола, црква 141
- Распеће, сцена 63, 69, 73, 74, 75, 78, 124
- Ресава, манастир 54, 101, 103, 163, 190
- Речани, Свети Ђорђе, црква 64
- Рила, гробљанска црква 85
- Рим 101, 147, 166, 168-170
- Рођење Богородице, сцена 27, 63, 75-79, 133, 175, 177, 178, 180, 182-185
- Рођење Христово, сцена 24, 44, 47, 56, 59, 63-66, 68, 69, 78, 109, 120-122, 134, 153, 155, 156, 174-176, 179-183, 185, 193
- Рожер II, нормански краљ 55

- Роман Мелод, св., визнатијски песник 42, 43, 48, 50, 67, 107
- Росанско јеванђеље 130, 132
- Руно Гедеоново, сцена 154
- Сабор светог Симеона Немање, сцена 98, 104, 118, 144, 145, 148, 194, 195
- Сава I, св. српски архиепископ 54, 55, 61, 83, 89, 92, 93, 96, 97, 102, 110-113, 145, 150, 161, 166, 167
- Сава II, српски архиепископ 92, 93, 149
- Сава III, српски архиепископ 33, 98
- Сабор арханђела, сцена 86
- Самона, св. 89, 91
- Сампсон, св. 84, 86, 165, 182, 185
- Самуило, пророк 37, 98, 152, 153, 156-158
- Сарица килисе (Кападокија), црква 76
- Саул, старозаветни цар 156
- Седам васељенских сабора, сцене 98-100, 102, 103, 109
- Сен Дени, манастир 112
- Сер, Свети Јован Претеча, манастир 164
- Сервија, базилика 76
- Сергије, св. 80, 89, 90, 164, 165
- Сергије Јерусалимски, св. 57
- Сибилла, пророчица 153
- Силазак Светог Духа на апостоле, сцена 56, 59, 63, 64, 69-71, 78
- Силазак у ад, сцена 52, 56, 59, 63-71, 73, 74, 78, 126, 127, 176
- Симеон Богопримац, св. 72, 121, 122, 174
- Симеон Немања в. Стефан Немања
- Симеон Солунски, св. 40, 59, 109
- Симон из Кирине 132
- Симонида, српска краљица 168, 169
- Синодик православља 36, 99, 100, 102, 103, 145
- Скидање с Крста, сцена 73, 75
- Смрт/Опело Ане Дандоло, сцена 83, 116
- Смрт/Опело /Успење моравичког епископа Меркурија, сцена 115, 116, 148, 149, 194
- Смрт/Успење српског архиепископа Арсенија I, сцена 149
- Соганле (Кападокија), Карабаш килисе, црква: 48; Света Варвара, црква: 68
- Соломон, пророк 42, 48, 49, 51, 52, 112, 120, 127, 152, 153, 181, 185, 186
- Солун: 25, 40, 55, 70, 75, 85, 104, 105, 128, 131, 134, 136, 138, 141, 154, 155, 164, 186, 195; Панагија тон Халкеон, црква: 70, 85, 128; Света Софија, црква: 55; Свети апостоли, црква: 104, 105, 154, 155; Свети Никола Орфанос, црква: 75, 131, 141, 164
- Сопоћани, Света Тројица, црква: 49, 52, 54, 55, 59, 61, 62, 70, 74, 78, 80, 82-85, 91, 92, 97-99, 101-104, 106, 108, 109, 111, 115, 116, 118, 120, 128, 129, 138, 142, 143, 154, 155, 158-160, 162, 166, 173, 178, 186, 193, 195; параклис Светог Стефана: 116; параклис светог Николе 164
- Софонија, пророк 41-43, 46
- Софроније, јерусалимски патријарх 61
- Софроније, св. Кипарски епископ 61
- Спастирас (Китера), Свети Теодор, црква 138
- Сретење Господње, сцена 48, 52, 63, 68, 71, 72, 78, 121, 122, 174, 175, 177, 178, 180, 185
- Ставри (Мани), Епископи, црква 85
- Ставреникита, манастир на Светој Гори 103
- Станичење, Свети Никола, црква 70, 76, 131, 133
- Стара Павлица, манастир 54-56, 90
- Старо Нагоричино, црква Светог Ђорђа 32, 34, 49, 54, 90, 91, 136, 138, 160, 162, 171, 190
- Стефан Дечански, српски краљ 24, 34, 35, 114, 115, 161, 168, 170
- Стефан Драгутин, српски краљ, в. Драгутин
- Стефан Лазаревић, српски деспот 35
- Стефан Немања (Свети Симеон), српски велики жупан 23, 46, 54, 60-62, 79, 81, 83, 84, 91, 95-98, 104, 110-113, 115, 118, 144-148, 165, 166, 167, 191, 194, 195
- Стефан Нови, св. 86
- Стефан Првомученик, св. 27, 61, 62, 79, 82, 83, 160, 161, 184, 194, 195
- Стефан Првовенчани (Свети Симон), српски краљ 24, 81, 84, 97, 104, 106, 111, 112, 144, 145, 148, 159
- Стефан Урош I (Симеон монах), српски краљ 24, 79, 83, 84, 91, 97, 106, 111, 115, 118, 129, 159, 160, 166, 167, 173, 195
- Стефан Урош II, српски краљ в. Милутин
- Стефан V, угарски краљ 165
- Стон, Пресвета Богородица, црква 97, 106, 111
- Страдања четрдесеторице севастијских мученика, сцена 73
- Страшни суд, сцена 115, 116
- Стрез, бугарски великаш 46
- Студеница 41, 42, 49, 54, 55, 62, 74, 78, 80, 82, 84, 89-92, 104, 406, 116, 120, 136, 138, 149, 150, 158-160, 162, 165, 166, 169, 191, Богородичина црква: 54, 72, 138; Краљева црква: 41, 42, 49, 54, 55, 72, 136, 169; Радослављева капела: 92, 148, 166; Никољача: 159, 160
- Студенички типик 145
- Света Гора (Атос) 41, 77, 110, 141, 157, 166
- Света Катарина, манастир на Синају 123, 164
- Света керамида (Керамион) 56, 58, 59
- Света Тројица Пљеваљска, манастир 36, 103, 190
- Свети убрус (Мандилион) 47, 56, 58, 59, 195
- Свети Никита, манастир 53, 69, 88, 89
- Свети Спиридон надмудрује филозофе, сцена 103
- Суздаљ, Рођење Богородице, црква 154
- Сусрет Марије и Јелисавете, сцена 64
- Тајна вечера, сцена 73, 75, 78
- Тара (Родос), Арханђел Михаило, црква 42, 44

Тарасије, св. цариградски патријарх 44, 48
 Теодор, грачанички епископ 149
 Теодор, св. 90
 Теодор из Андиде, византијски писац 40, 59, 70
 Теодор из Мопсуестије, византијски писац 38, 40
 Теодор Стратилат, св. 80, 136, 159, 160
 Теодор Тирон, св. 80, 159, 160
 Теодорит Кирски, св., византијски писац 42, 43, 46, 66, 68, 107, 108
 Теодосије, српски писац 45, 46, 97, 98, 106, 110-113, 166
 Теодот Анкирски, св. 59
 Теотекнос из Ливија, византијски писац 77
 Теофан Грапт, св., византијски песник 49
 Теофилакт Охридски, св., византијски писац 44
 Тиквеш, Свети Лазар, црква 86
 Тимотесубани (Грузија), црква 53, 54, 71
 Тит, св. апостол 114
 Токале килисе – Нова (Кападокија), црква 71, 128
 Томићев псалтир 151
 Трапезунт, Света Софија, црква 71, 104, 105
 Три младића у пећи огњеној, сцена 108
 Тријумф ортодоксије, сцена 99

Ћефалу, катедрала 49

Улазак у Јерусалим, сцена 24, 52, 63, 71, 73, 74, 126, 128, 131, 134, 135, 179-182, 185
 Урош V, српски цар 170
 Урошиц, син краља Драгутина 98, 111, 118, 170, 171, 194
 Успење Богородичино, сцена 24, 63, 64, 73, 75-78, 128, 129, 133-135, 144, 168, 174, 175, 177, 178, 180, 182, 184, 186

Флор, св. 89, 90
 Фокида, Свети Лука, манастир 61, 70, 85, 87

Фотије, св. цариградски патријарх и писац 45, 47, 49, 66, 67, 76
 Фрагулијаника (Мани), Богородица Фанеромени, црква 76
 Фрилингијаника (Китера), Свети Власије, црква 72, 76

Хиландар, католикон: 61, 63, 88, 98, 114, 115, 133, 138, 154, 161, 162, 166, 167; Спасова вода, Света Троица, скит: 77; гробљанска црква Светих апостола: 160, 162; пирг Светог Георгија, параклис: 63
 Хиос, Неа Мони, манастир 54, 87
 Хлудовски псалтир 44, 108, 123
 Хопово, манастир 32
 Хорицијус, византијски ретор 120

Цамбазли килисе (Кападокија), црква 48, 49
 Цариград: 55, 76, 87, 88, 99, 101, 102, 104, 112, 161; Христос Хора, црква: 134, 189; Богородица Перивлепта, црква: 104; Свети апостоли, црква: 120; Света Софија (Велика црква) 87, 99
 Цопака (Мани), Свети Теодори, црква 76

Чавушин, „Голубарник“ (Кападокија), црква 71
 Чарикли килисе (Кападокија), црква 54
 Червен (Бугарска), Црква број 11 164
 Четворојеванђеље из колекције Х. П. Крауса у Њујорку 123
 Четворојеванђеље краља Милутина 113
 Четворојеванђеље цара Ивана Александра 132
 Чудо свете Јефимије на сабору у Халкидону, сцена 102-104

Шакли килисе (Кападокија), црква 85
 Шартр, катедрала 112
 Шатор сведочанства, сцена 158

ПОРЕКЛО ИЛУСТРАЦИЈА

Иван М. Ђорђевић: Таб. II-X, XX-XXII, XXIV-XXV, XXVIII; Таб. 33.

Бранислав Живковић: Сл. 1, 2, 10 и цртежи свих фресака на крају књиге.

Душан Тасић: Сл. 13; Таб. 4, 6, 25.

Гојко Суботић и Никола Дудић: Сл. 3.

Вилијам Тејлор Хостетер: Таб. XII, XVII-XVIII, XXIII, XXVI-XXVII; Таб. 7-8, 22.

Гордана Толић: Схеме с распоредом живописа: 1-3.

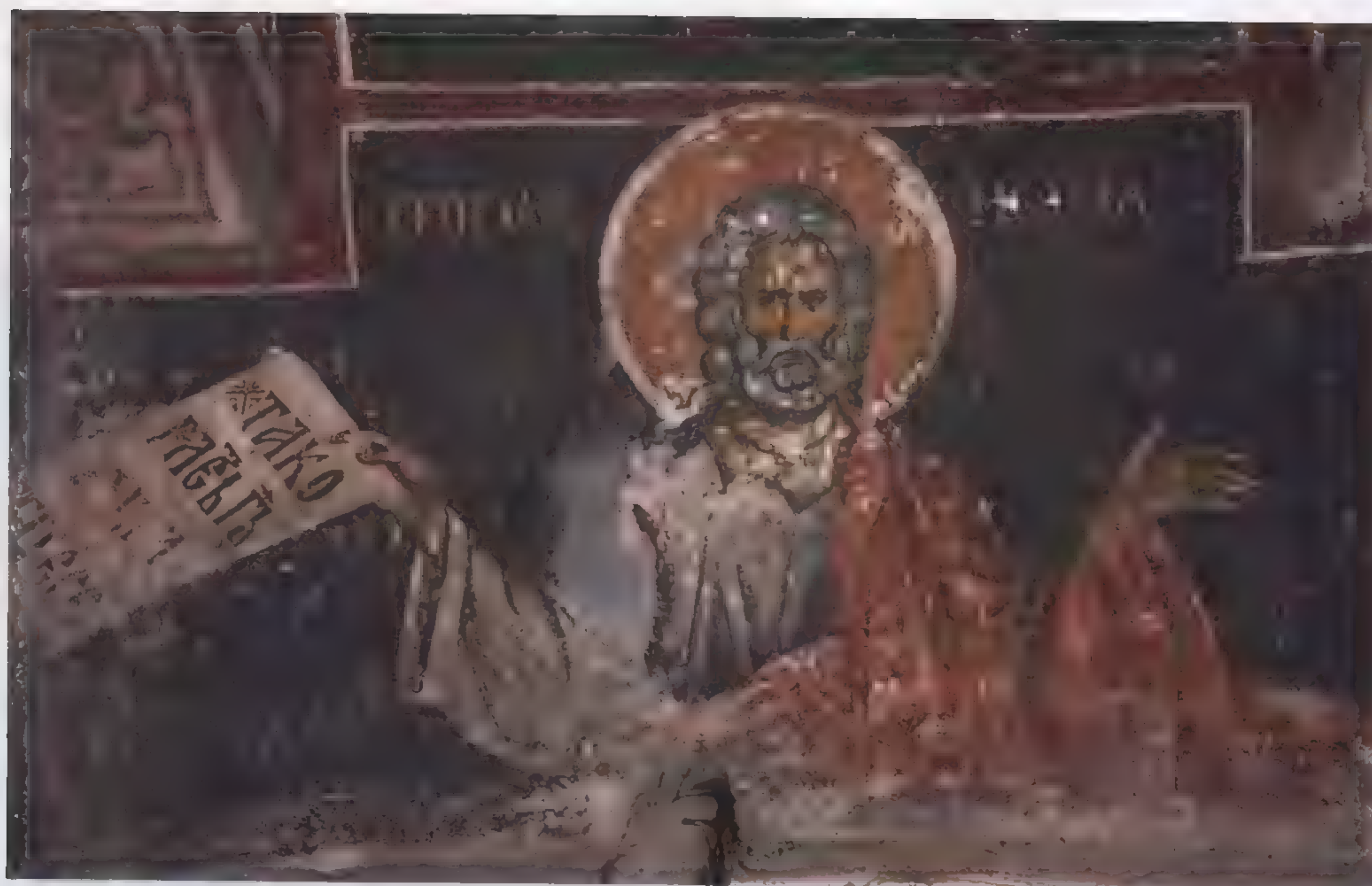
Завод за заштиту споменика културе Републике Србије, Београд: Сл. 14; Таб. I, XI, XIII-XVI, XIX; Таб. 1-3, 5, 9-21, 23-24, 26, 27, 30, 31.

Народни музеј, Београд: Таб. 28-29, 32.

ИЛУСТРАЦИЈЕ



I Краљ Стефан Драгутин, ктитор Ариља – детаљ
I King Stefan Dragutin, the ktetor of the church



II Пророк Јоил
II Joel the Prophet



III Пророк Јона – детаљ
III Jonah the Prophet – detail



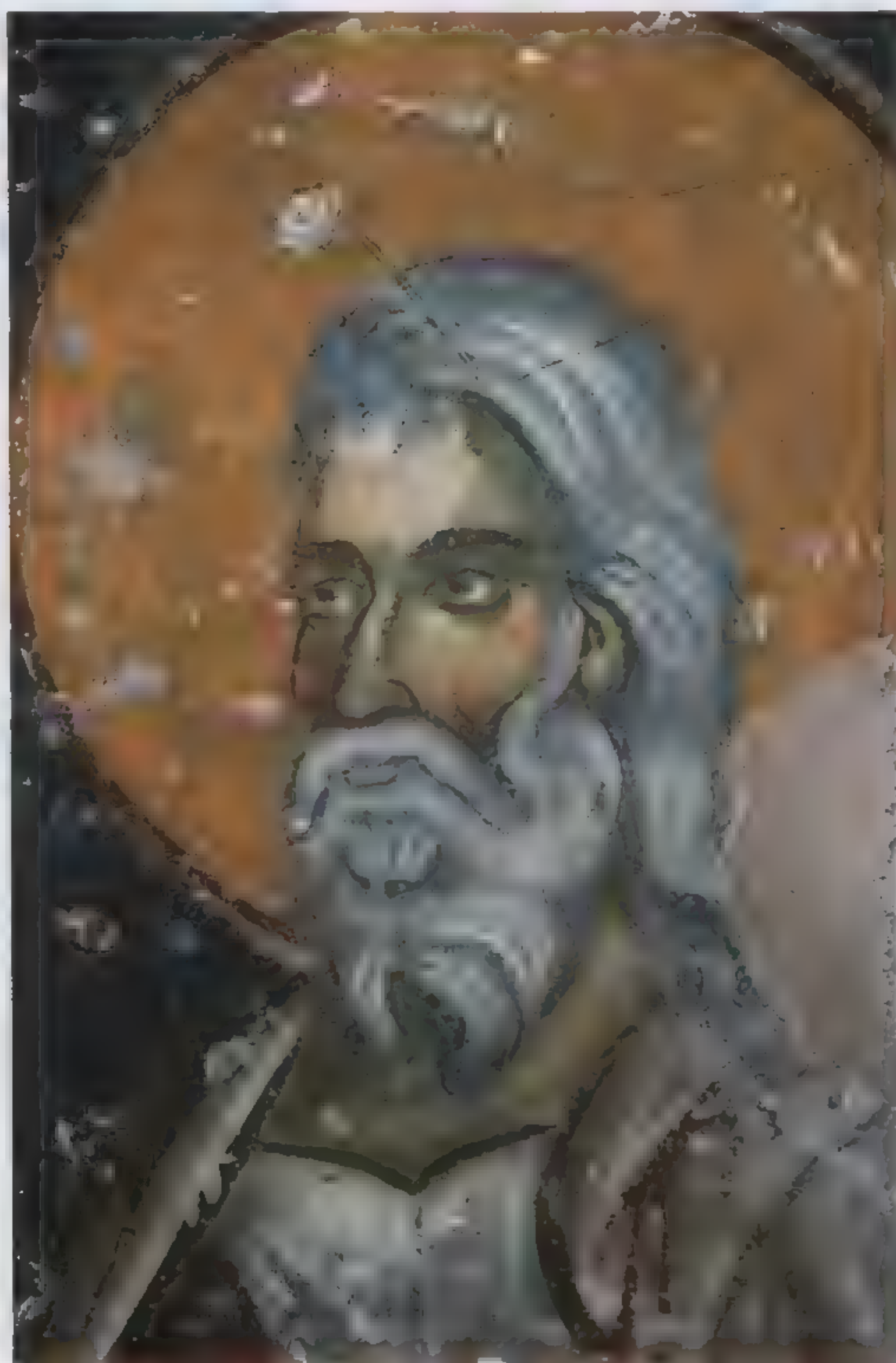
IV Пророк Малахија – детаљ
IV Malachi the Prophet – detail



V Пророк Софонија
V Zephaniah the Prophet



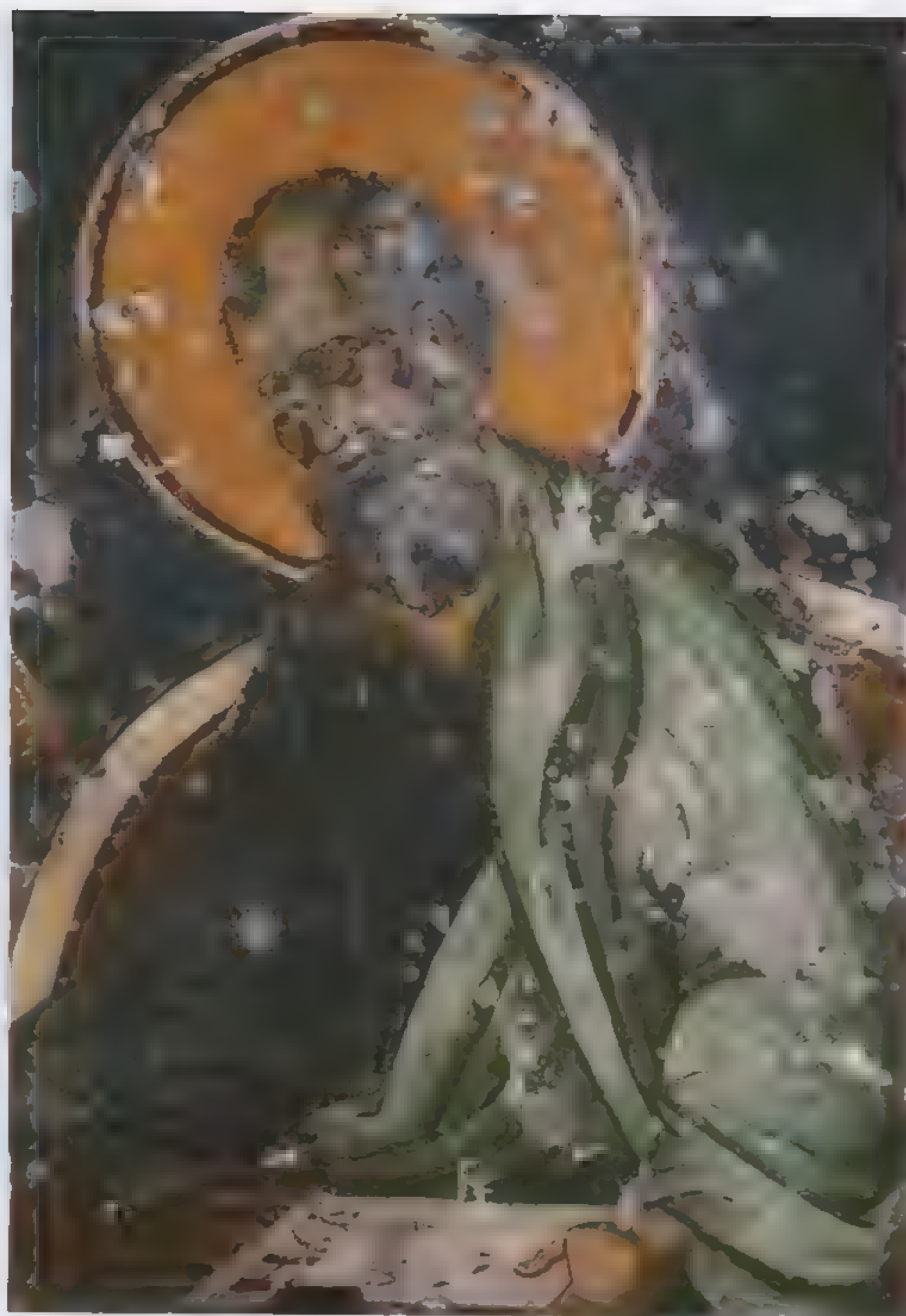
VI Пророк Језекиљ – детаљ
VI Ezekiel the Prophet – detail



VII Пророк Исаија – детаљ
VII Isaiah the Prophet – detail



VIII Јеванђелист Марко – детаљ
VIII St Mark the Evangelist – detail



IX Јеванђелист Јован – детаљ
IX St John the Evangelist – detail



X Цар Соломон – детаљ
X King Solomon – detail



XI Издајство Јудино – детаљ
XI Betrayal – detail



XII Арханђел Гаврило из Благовести – детаљ
XII Archangel Gabriel from the Annunciation – detail



XIII Пут на Голготу – детаљ
XIII Christ Being Led to the Crucifixion – detail



XIV Улазак у Јерусалим – детаљ
XIV Entry into Jerusalem – detail



XV Рођење Христово
XV Nativity of Christ



XVI Сретење Господње – детаљ
XVI Presentation of the Christ in the Temple – detail



XVII Свети Сампсон
XVII St Sampson



XVIII Свети Диомид
XVIII St Diomedes



XIX Моравички епископ Евсевије – детаљ
XIX Eusebios, bishop of Moravica



XX Успење Богородице
XX Dormition of the Virgin



XXI Гатар Балаам и анђео – детаљ из Лозе Јесејеве
XXI Balaam and the angel of God



XXII Првосвештеник Арон – детаљ из Лозе Јесејеве
XXII Aaron the High Priest



XXIII Исус Христос
XXIII Jesus Christ



XXIV Ктиторска композиција
XXIV Composition of the ktetor



XXV Арханђел Михаило
XXV Archangel Michael



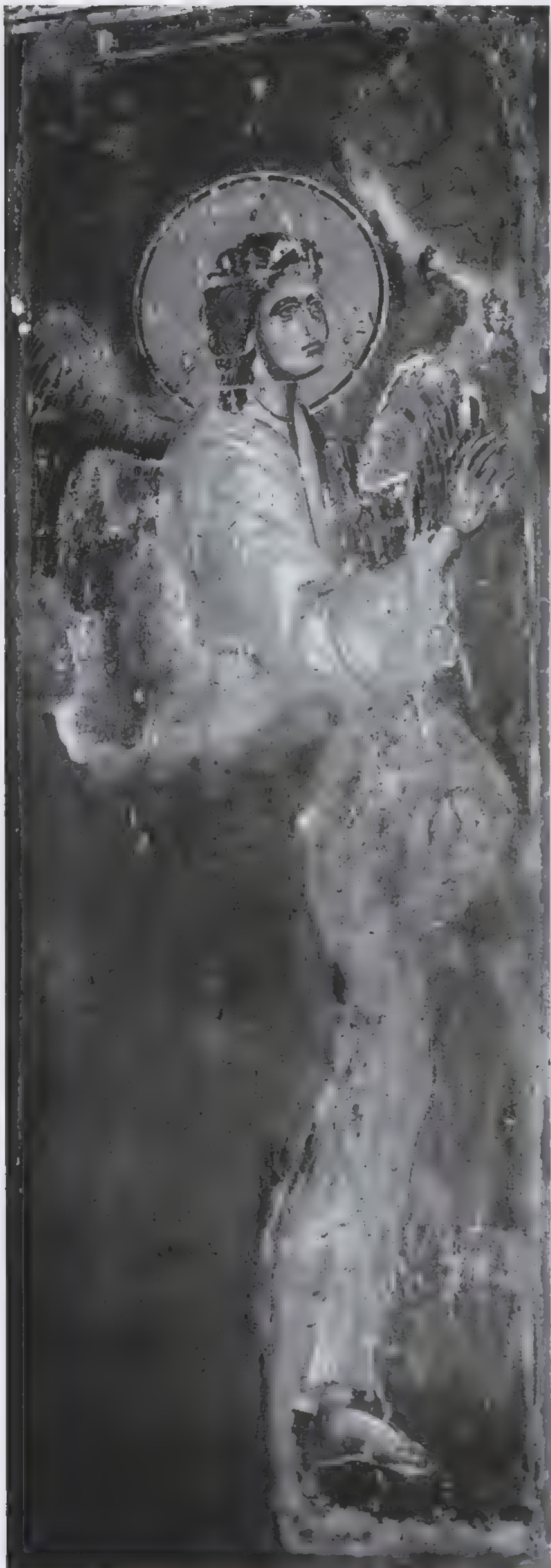
XXVI Жртва Авраамова – детаљ
XXVI Sacrifice of the Abraham – detail



XXVII Жртва Авраамова – детаљ
XXVII Sacrifice of the Abraham – detail



XXVIII Свети Ахилије Лариски
XXVIII St Achileos of Larissa



Таб. 1. Арханђел Гаврило
Pl. 1. Archangel Gabriel

Благовести
Annunciation



Таб. 2. Богородица
Pl. 2. Holy Virgin



Таб. 3. Причешће апостола хлебом
Pl. 3. Communion of the Apostles – Bread Communion



Таб. 5. Литургијска служба отаца цркве – св. Григорије Чудотворац,
св. Григорије Богослов и св. Василије Велики

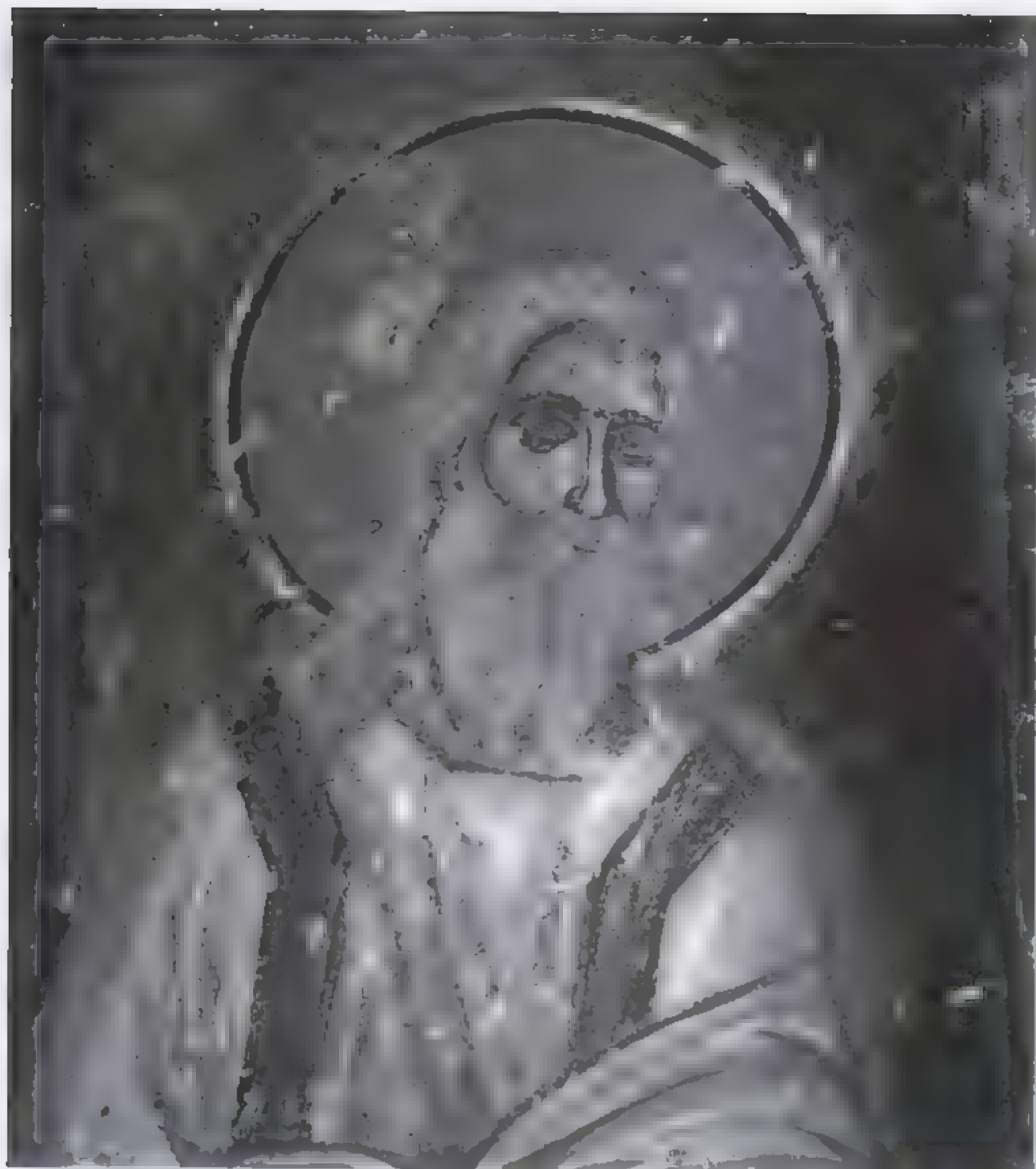
Pl. 5. Officiating Church Fathers – St Gregory the Thaumaturges,
St Gregory the Theologian, St Basil the Great



Таб. 4. Причешће апостола вином
Pl. 4. Communion of the Apostles – Wine Communion



Таб. 6. Литургијска служба отаца цркве – св. Јован Златоусти,
св. Атанасије Велики и св. Ахилије Лариски
Pl. 6. Officiating Church Fathers – St John Chrysostom, St Athanasios the Great, St Achileos of Larissa



Таб. 7. Пророк Јеремија – детаљ
Pl. 7. Jeremiah the Prophet – detail



Таб. 8. Непрепознати пророк – детаљ
Pl. 8. An unidentified prophet – detail



Таб. 9. Цар Соломон
Pl. 9. King Solomon



Таб. 10. Цар Давид
Pl. 10. King David



Таб. 11. Срећење Господње
Pl. 11. Presentation of Christ in the Temple



Таб. 12. Крштење Господње
Pl. 12. Baptism of Christ



Таб. 13. Васкрсење Лазарево
Pl. 13. Raising of Lazarus



Таб. 14. Улазак у Јерусалим
Pl. 14. Entry into Jerusalem



Таб. 15. Издајство Јудино
Pl. 15. Betrayal



Таб. 16. Пут на Голготу
Pl. 16. Christ Being Led to the Crucifixion



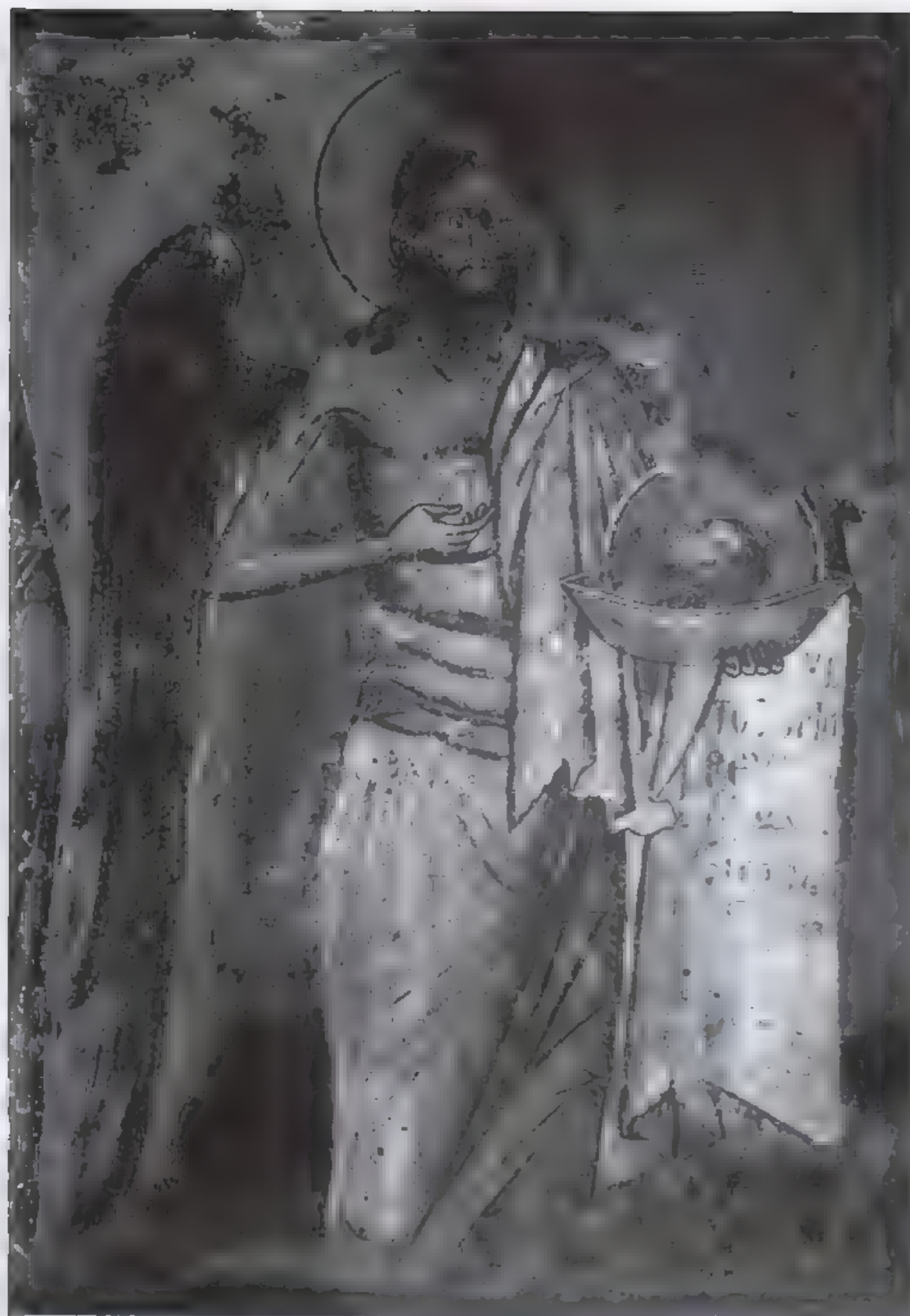
Таб. 17. Рођење Богородице
Pl. 17. Birth of the Virgin



Таб. 18. Ваведење Богородице у храм
Pl. 18. Presentation of the Virgin in the Temple



Таб. 19. Св. Јован Златоусти и Богородица са Христом-дететом
Pl. 19. St John Chrysostom and the Holy Virgin with the infant Christ



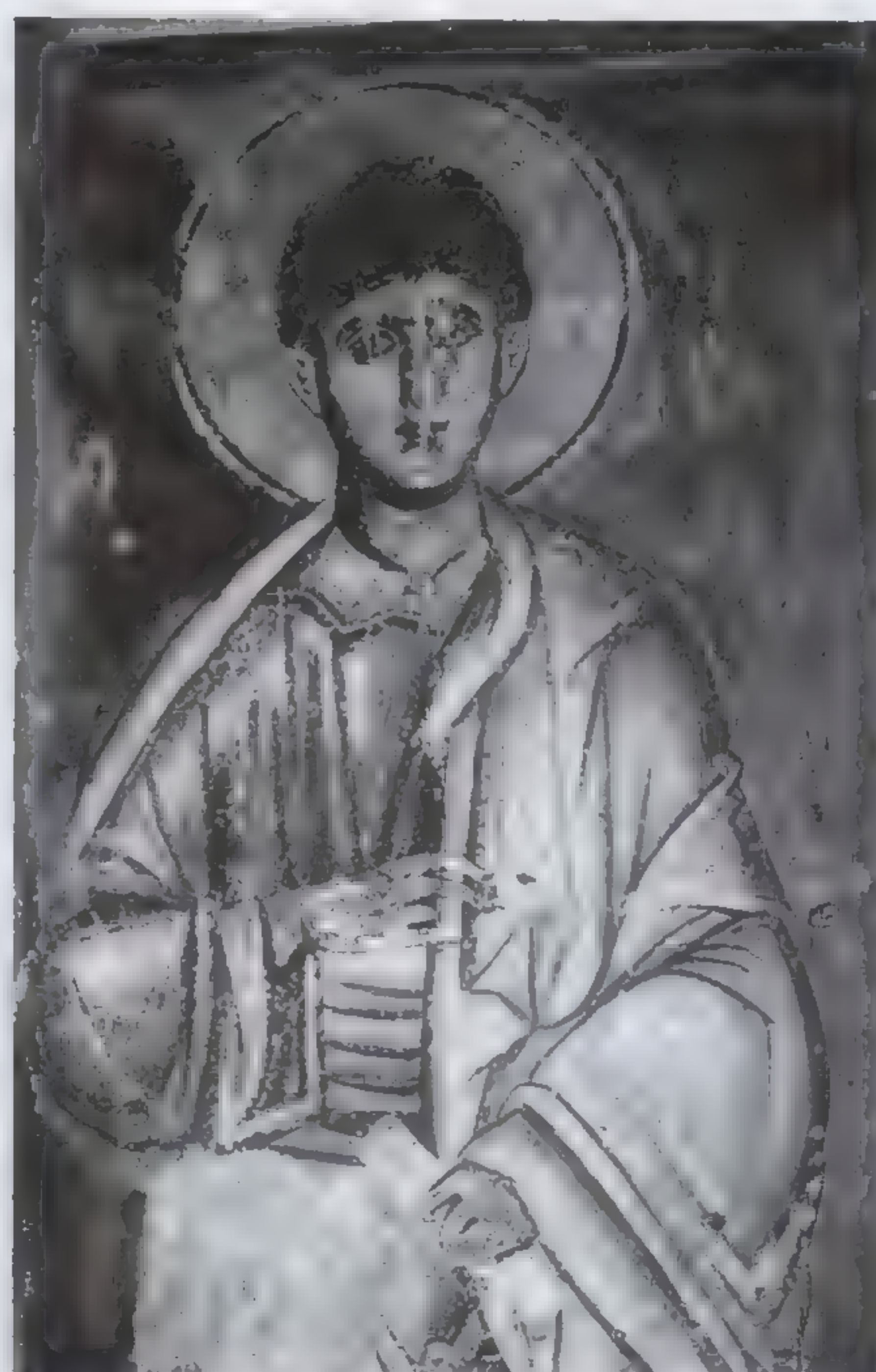
Таб. 20. Св. Јован Крститељ
Pl. 20. St John the Baptist



Таб. 21. Св. Ахилије Лариски
Pl. 21. St Achileos of Larissa



Таб. 22. Св. Апостол Павле – детаљ
Pl. 22. St Paul the Apostle – detail



Таб. 23. Св. Стефан Првомученик – детаљ
Pl. 23. St Stephen the Protomartyr – detail



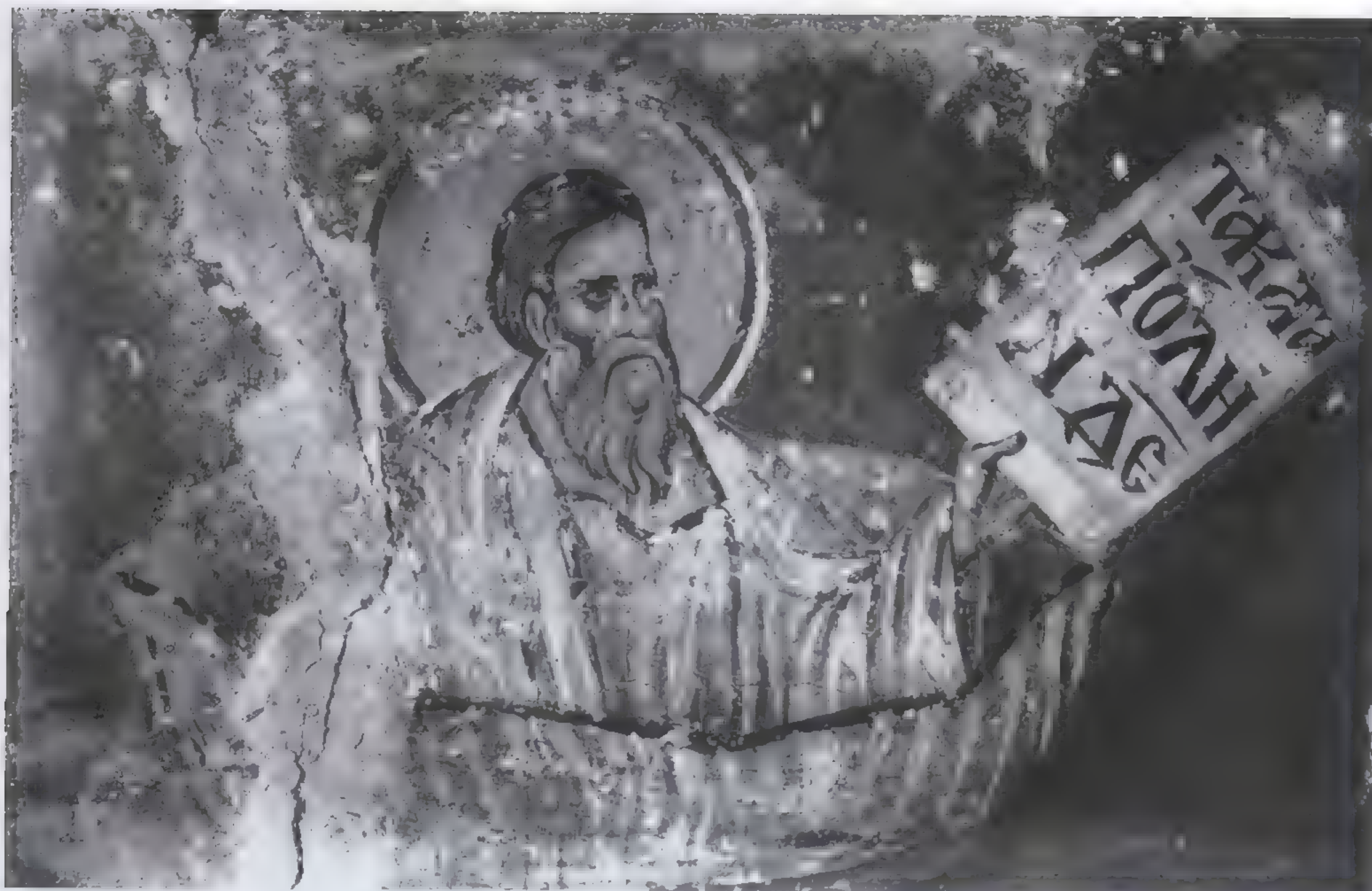
Таб. 24. Св. Константин и св. Јелена
Pl. 24. St Constantine and St Helena



Таб. 25. Св. Симеон Српски
Pl. 25. St Simeon Nemanja



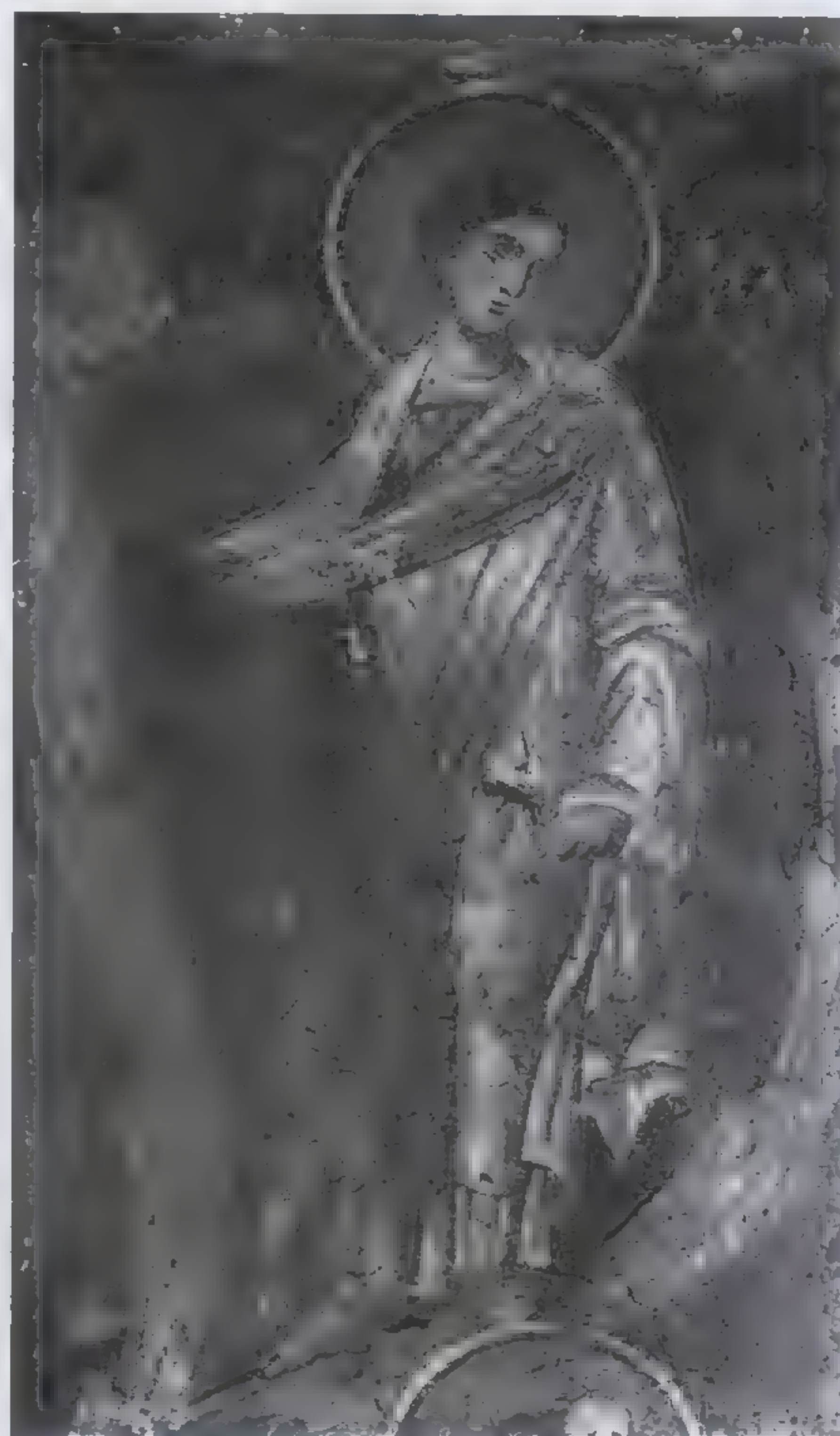
Таб. 26. Св. Симон монах (краљ Стефан Првовенчани),
 св. Симеон монах (краљ Урош I), краљица Јелена Анжујска као монахиња
 Pl. 26. St Simon the Monk (Stephen the First Crowned),
 St Simeon the Monk (King Uroš I) Queen Helena as a nun (wife of Uroš I)



Таб. 27. Јаков, праотац Господњи
Pl. 27. Jacob the Forefather of Christ



Таб. 28. Пророк Данило
Pl. 28. Daniel the Prophet



Таб. 29. Пророк Захарија
Pl. 29. Zechariah the Younger



Таб. 30. Сабор св. Симеона Немање
Pl. 30. St Simeon Nemanja's Council



Таб. 31. Успење моравичког епископа Меркурија
Pl. 31. The Death of Bishop Merkurios

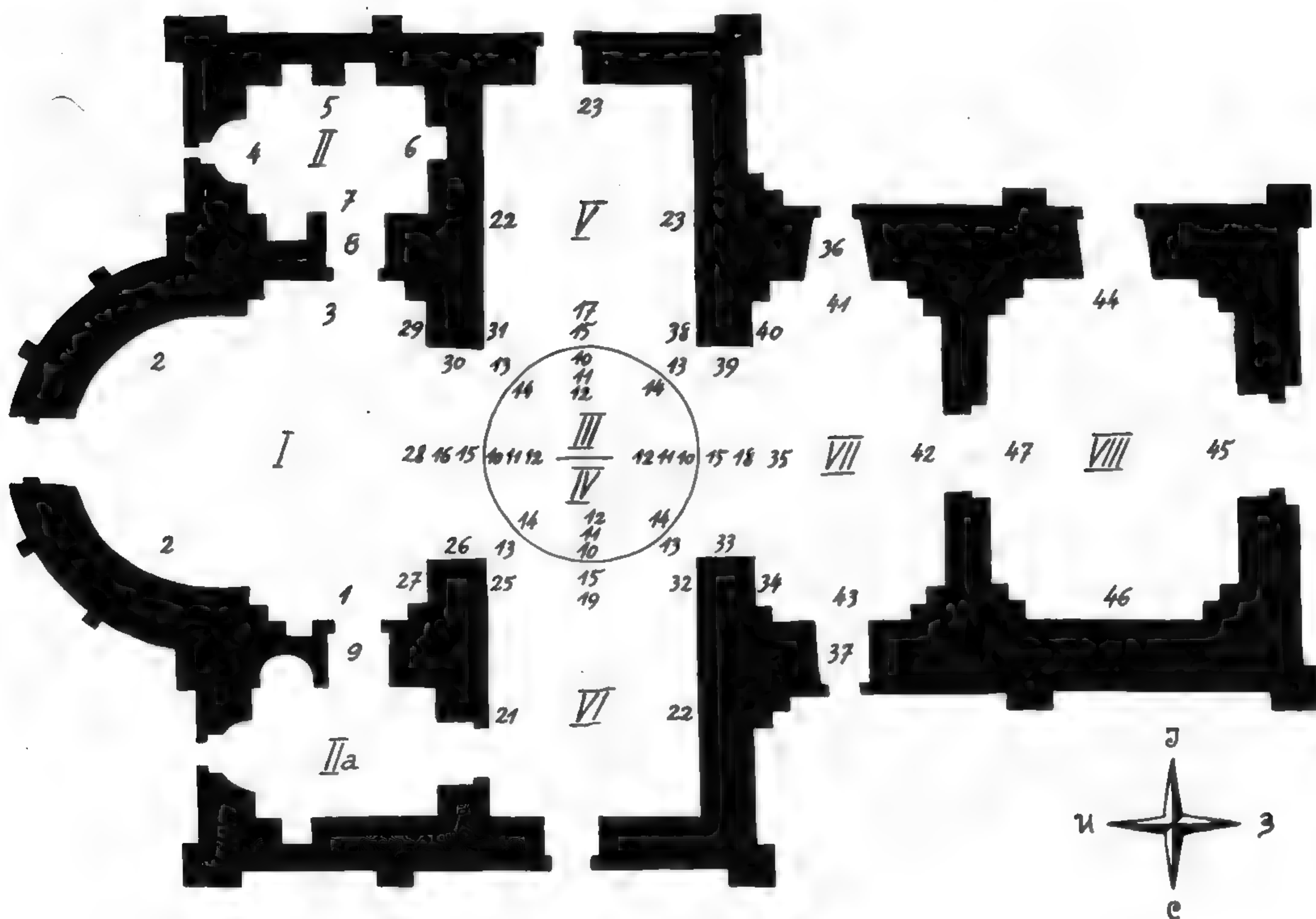


Таб. 32. Жртва Авраамова
Pl. 32. Sacrifice of Abraham



Таб. 33. Господин Владислав и господин Урошиц, синови краља Драгутина
Pl. 33. Lord Vladislav and Lord Urošic, sons of King Dragutin

ЦРТЕЖИ ФРЕСАКА DRAWINGS OF THE FRESCOES



Цртежи Бранислава Живковића, објављени још 1970. године, пренети су у ову књигу без икаквих измена, али су у легендама које их прате учињене неопходне исправке и допуне, у складу с новим истраживачким резултатима. Легендама су придружене бројчане и словне ознаке издвојене заградама. Оне цртеже повезују са схемама распореда ариљског живописа и њиховим пратећим, текстуалним делом у коме су рашчитани натписи на фрескама.

The drawings of Branislav Živković, which were published back in 1970, are transmitted in this book with no changes. Only the legends which accompany the drawings have been corrected and supplemented in keeping with the results of the new research. The numerical and letter designations in parentheses are joined to the legends. These designations link the drawings with the schemes of the disposition of the Arilje wall paintings and with their associated textual descriptions which include the frescoes' deciphered inscriptions.

I СРЕДИШЊИ ДЕО ОЛТАРСКОГ ПРОСТОРА



1. Северни зид

Остаци Силаска у ад (сх.2/Б:ХII)

Литургијска служба отаца цркве: непрепознати епископ, св. Григорије Ниски (сх.2/Б:75-74)

Лунета изнад улаза у протезис: св. Стефан Првомученик (сх.2/Б:77)

1. Northern wall:

Descent of Christ into Limbo – fragment (sch.2/Б:ХII)

Officiating Church Fathers: an unidentified holy bishop, St Gregory of Nyssa (sch.2/Б:75-74)

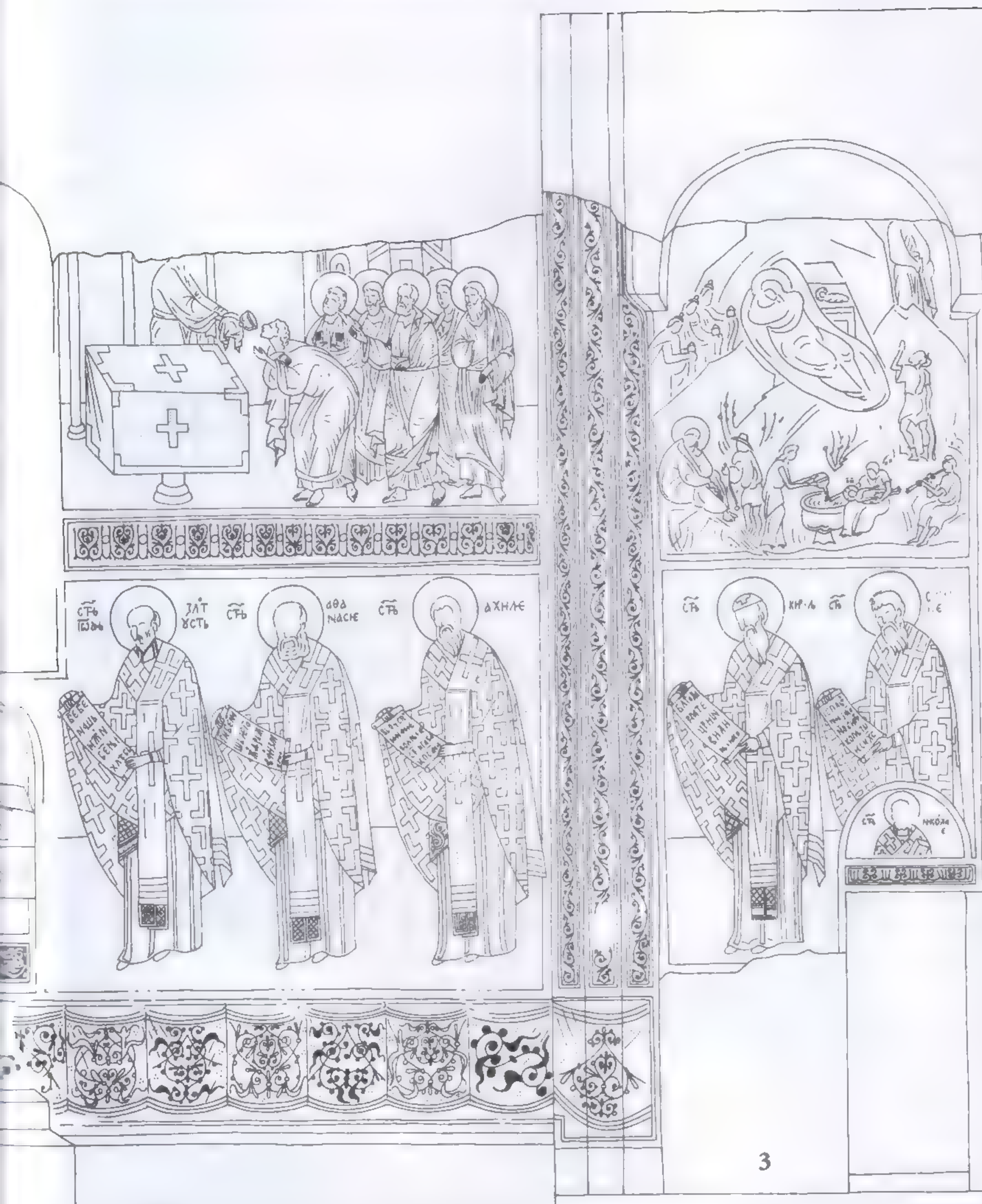
Lunette above the entrance into prothesis: St Stephen the Protomartyr – bust (sch.2/Б:77)

2. Ајсуга

Причешће апостола (сх.1-2/Б:ХIV-ХV)

Литургијска служба отаца цркве: св. Григорије Чудотворац, св. Григорије Богослов, св. Василије Велики (сх. 2/Б:73-71), Часна трпеза с Христом-Агнецом (сх.1-2/Б:65), св. Јован Златоусти, св. Атанасије Велики, св. Ахилије Лариски (сх.1/Б:66-68)

I CENTRAL PART OF THE ALTAR AREA



2. Apse

Communion of the Apostles (sch.1-2/Б:XIV-XV)

Officiating Church Fathers: St Gregory the Thaumaturges, St Gregory the Theologian, St Basil the Great (sch.2/Б:73-71), Altar table with Amnos (sch.1-2/Б:65), St John Chrysostom, St Athanasios the Great, St Achileos of Larissa (sch.1/Б:66-68)

3. Јужни зид

Рођење Христово (сх.1/Б:II)

Литургијска служба отаца цркве: св. Кирило Александријски, св. Епифаније? (сх.1/Б:69-70)

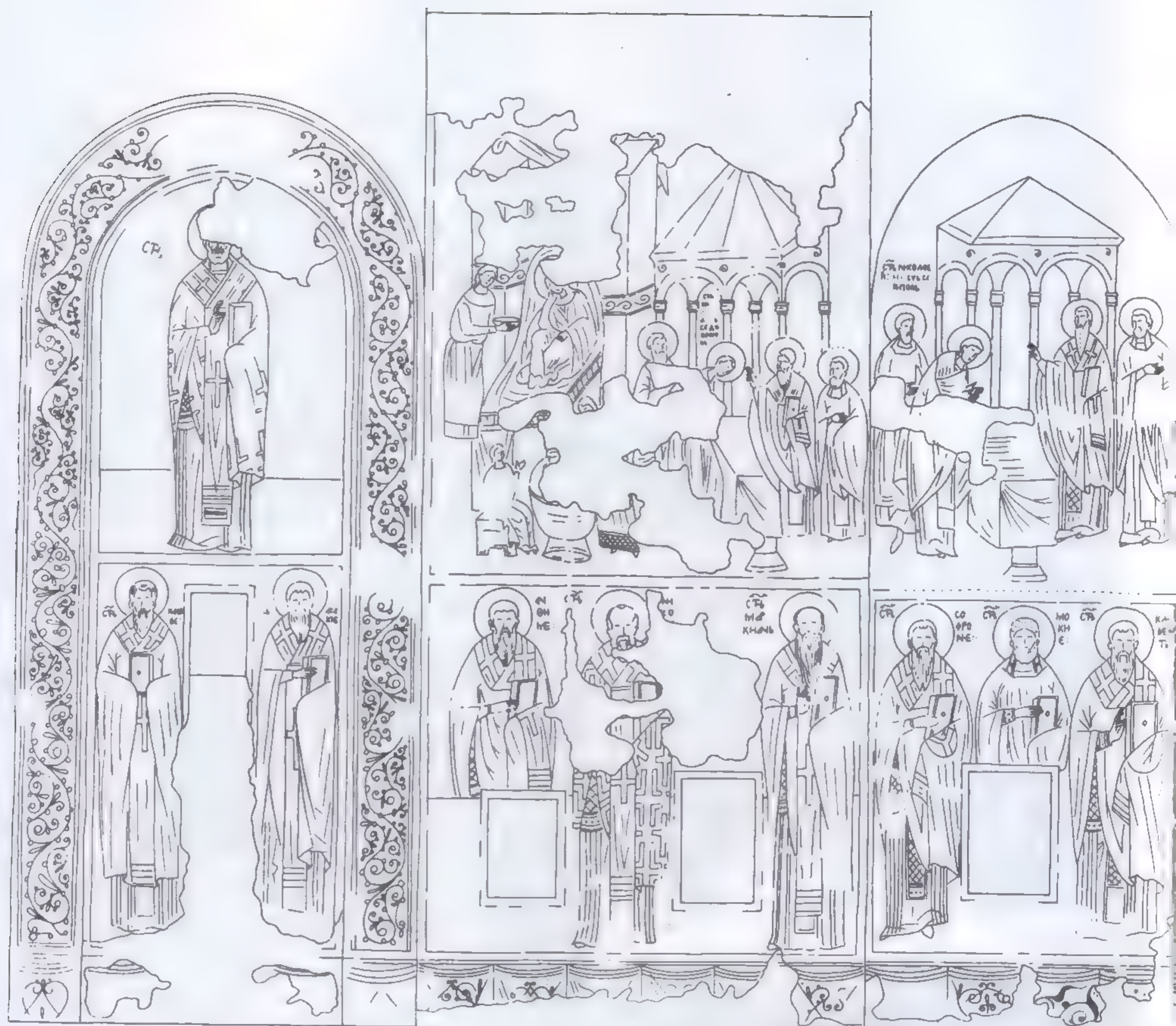
Лунета изнад улаза у ђаконикон: св. Никола Мирликијски (сх.1/Б:76)

3. Southern wall

Nativity of Christ (sch.1/Б:II)

Officiating Church Fathers: St Cyril of Alexandria, St. Epiphanius? (sch.1/Б:69-70)

Lunette above the entrance into diaconicon: St Nicholas of Myra – bust (sch.1/Б:76)



4

5

6

4. Ајсуга

Св. Никола Мирликијски (сх.3:1)

Св. Јаков Брат Божији, св. Акакије Мелитински (сх.3:2-3)

4. Apse

St Nicholas of Myra (sch.3:1)

St James the Brother of God, St Akakios of Melitene (sch.3:2-3)

5. Јужни зид

Рођење св. Николе, Рукоположење св. Николе за ђакона (сх.3:I-II)

Св. Антим Никомидијски, св. Никола Мирликијски, св. Маркијан Сиракуски (сх.3:4-6)

5. Southern wall

Birth of St Nicholas, St Nicholas is Consecrated Deacon (sch.3:I-II)

St Anthimos of Nicomedia, St Nicholas of Myra, St Markianos of Syracuse (sch.3:4-6)

6. Западни зид

Рукоположење св. Николе за епископа (сх.3:III)

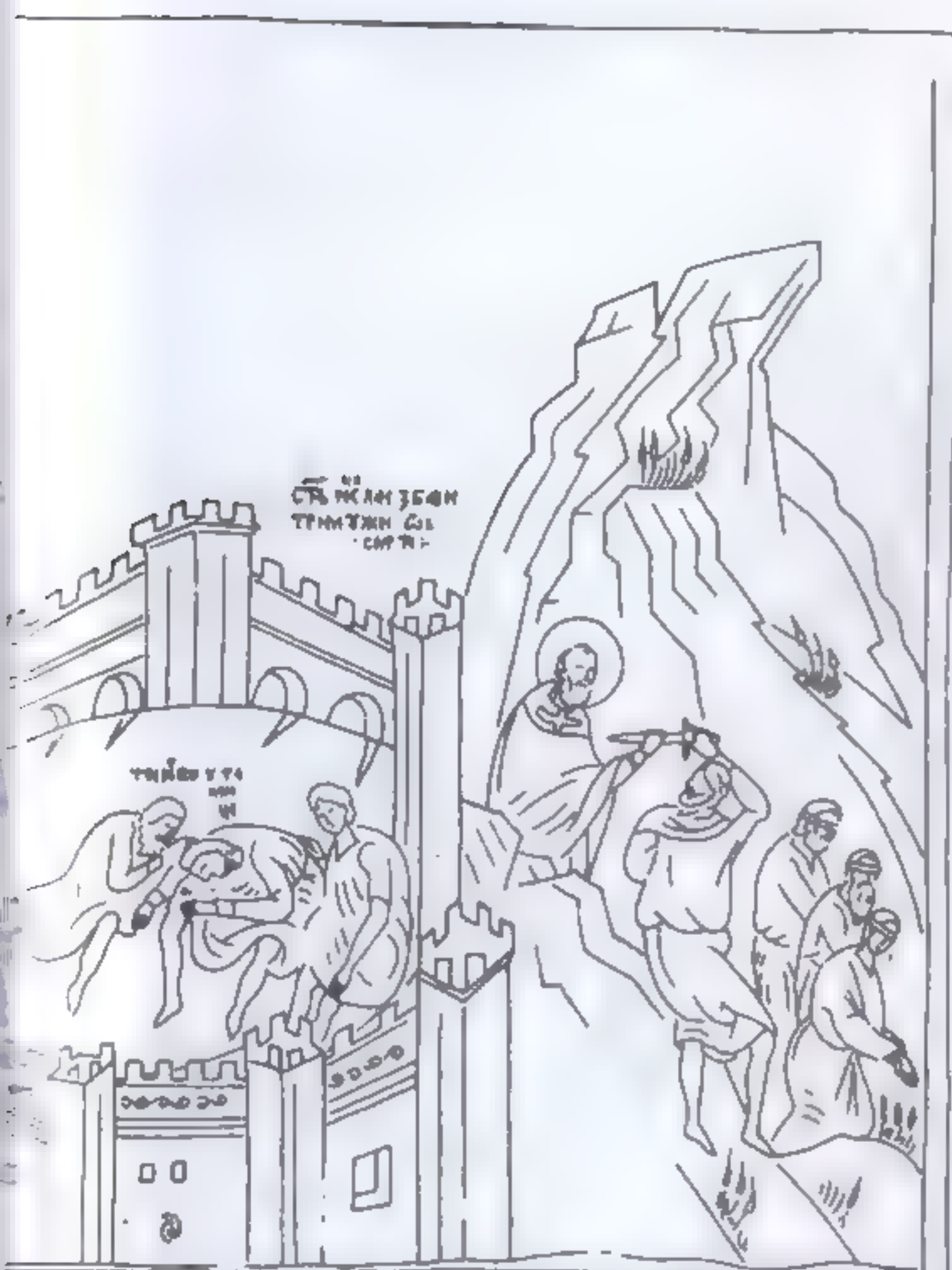
Св. Софроније Јерусалимски, св. Мокије Амфилољски, св. Климент Римски (сх.3:7-9)

6. Western wall

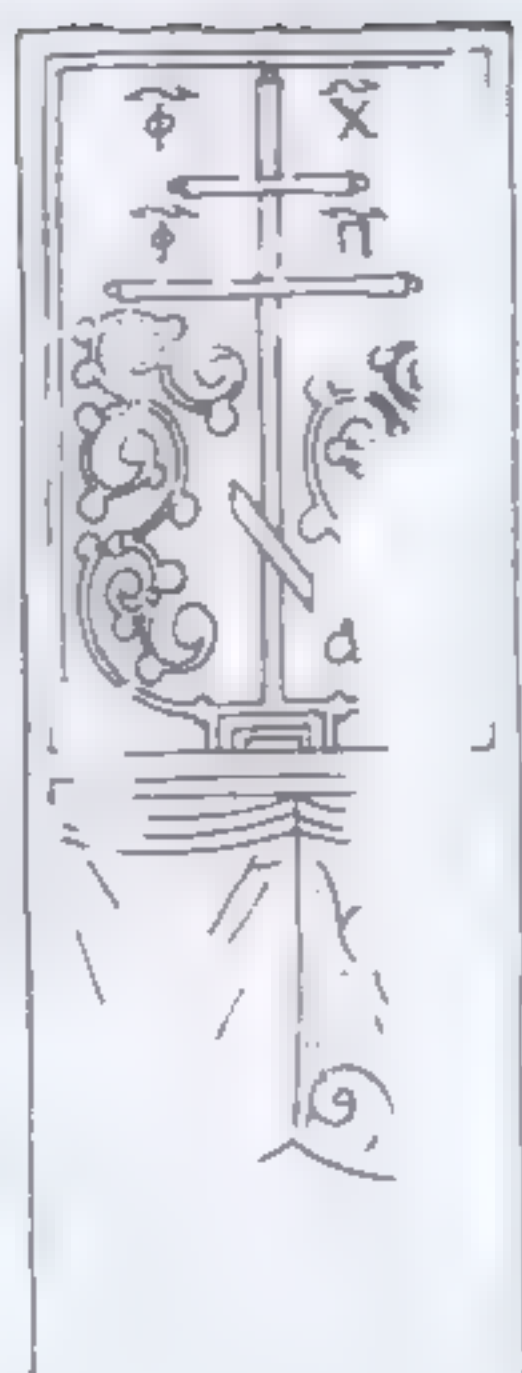
St Nicholas is Consecrated Bishop (sch.3:III)

St Sophronios of Jerusalem, St Mokios of Amphilopolis, St Clement of Rome (sch.3:7-9)

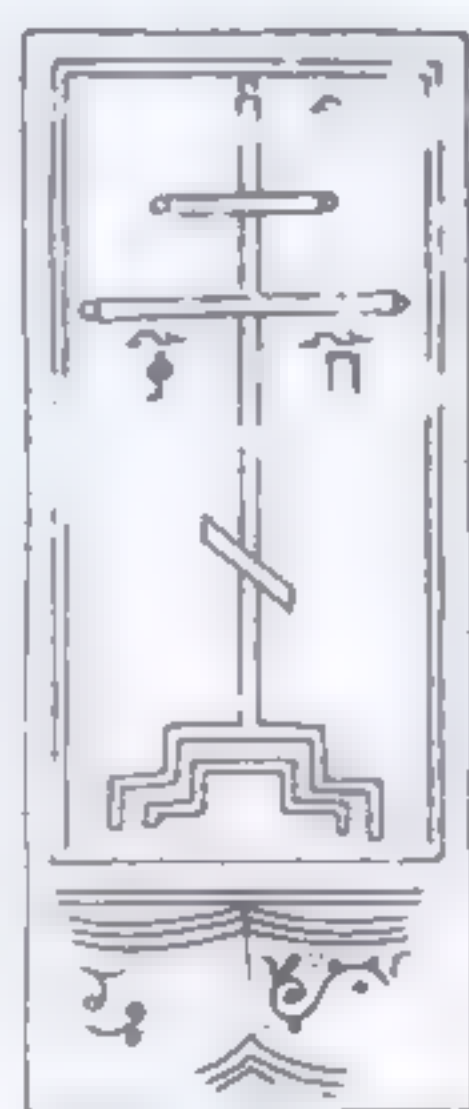
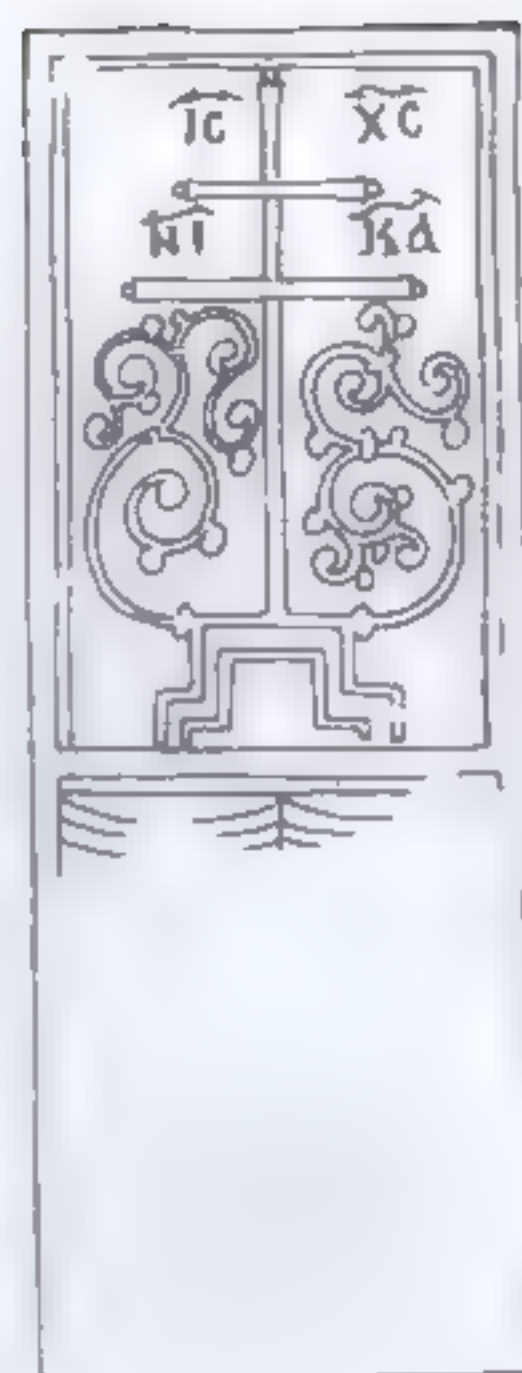
II DIACONICON



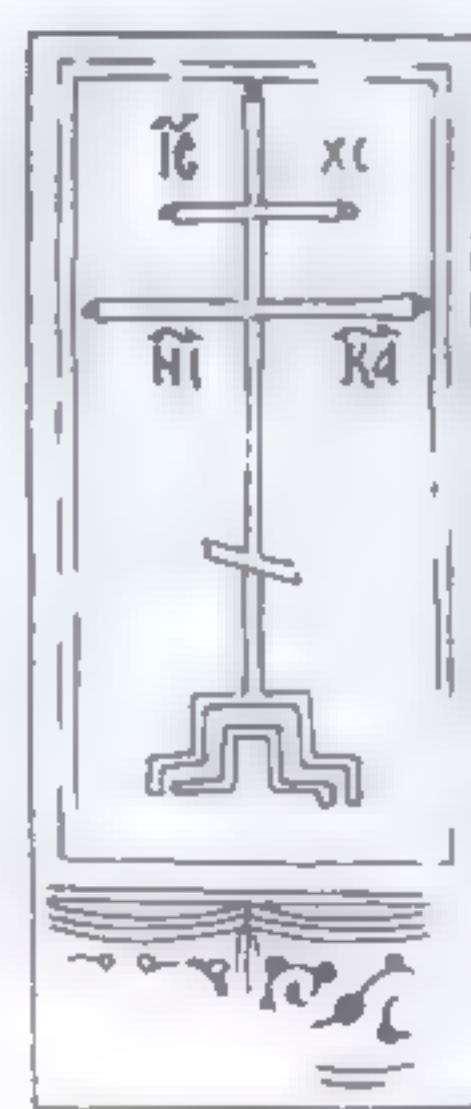
7



9



8



7. Северни зид

Три војводе у тамници, Св. Никола избавља три човека од смрти (сх.3:IV-V)

Св. Вавила Антиохијски, св. Антипа Пергамски (сх.3:10-11)

7. Northern Wall

Three Generals in Prison, St Nicholas Saves Three Men from Death (sch.3:IV-V)

St Babylas of Antioch, St Antipas of Pergamum (sch.3:10-11)

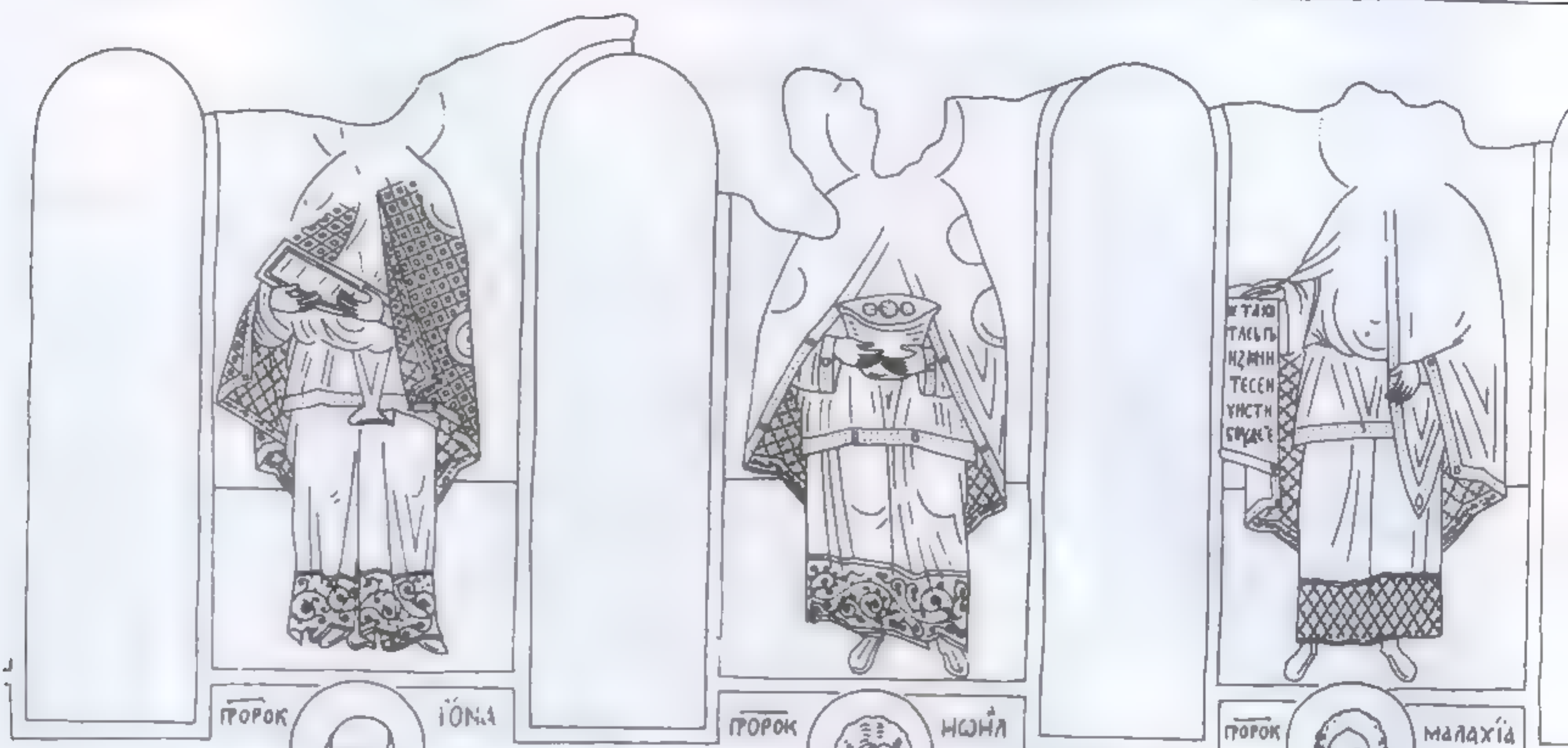
8. Фреске у пролазу из олтара у ђаконикон (сх.1/Б:д-ђ)

8. Frescoes painted in the passage between the altar and the diaconicon (sch.1/Б:д-ђ)

9. Фреске у пролазу из олтара у проскомидију (сх.2/Б:е-ж)

9. Frescoes painted in the passage between the altar and the prothesis (sch.2/Б:е-ж)

10



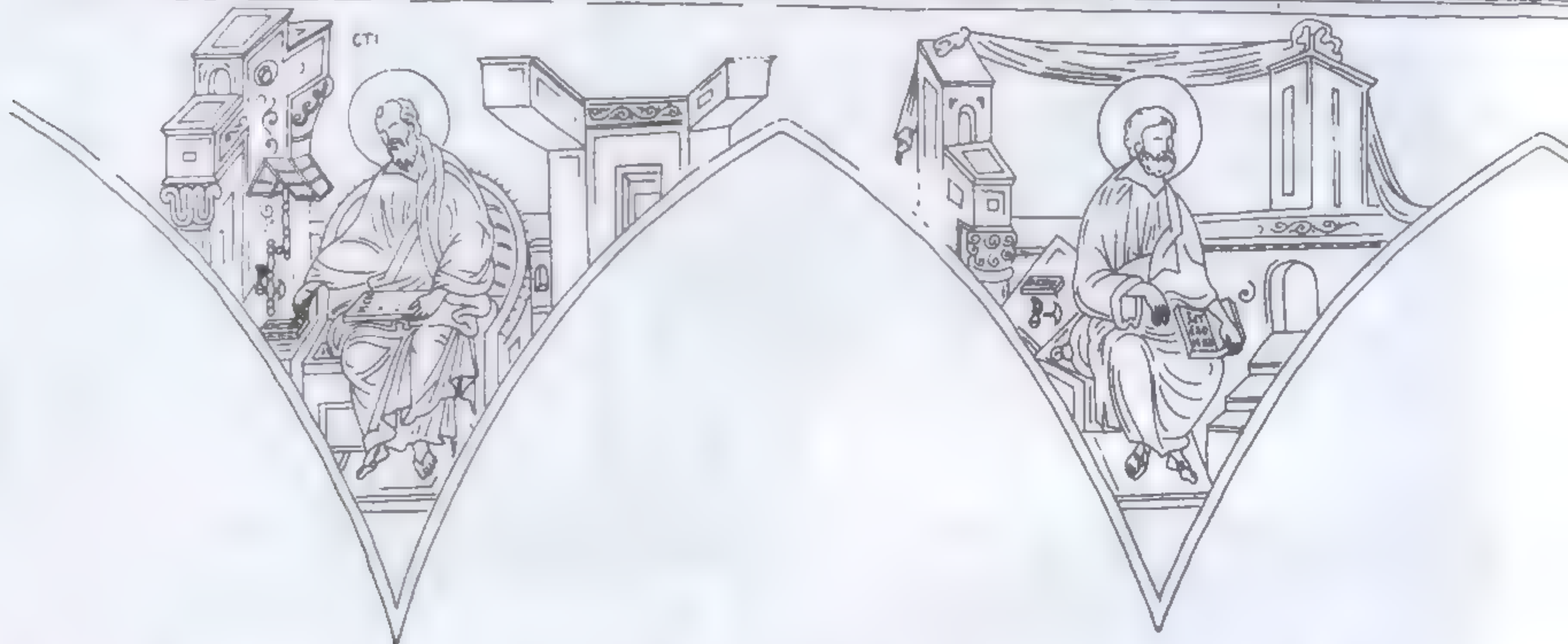
11



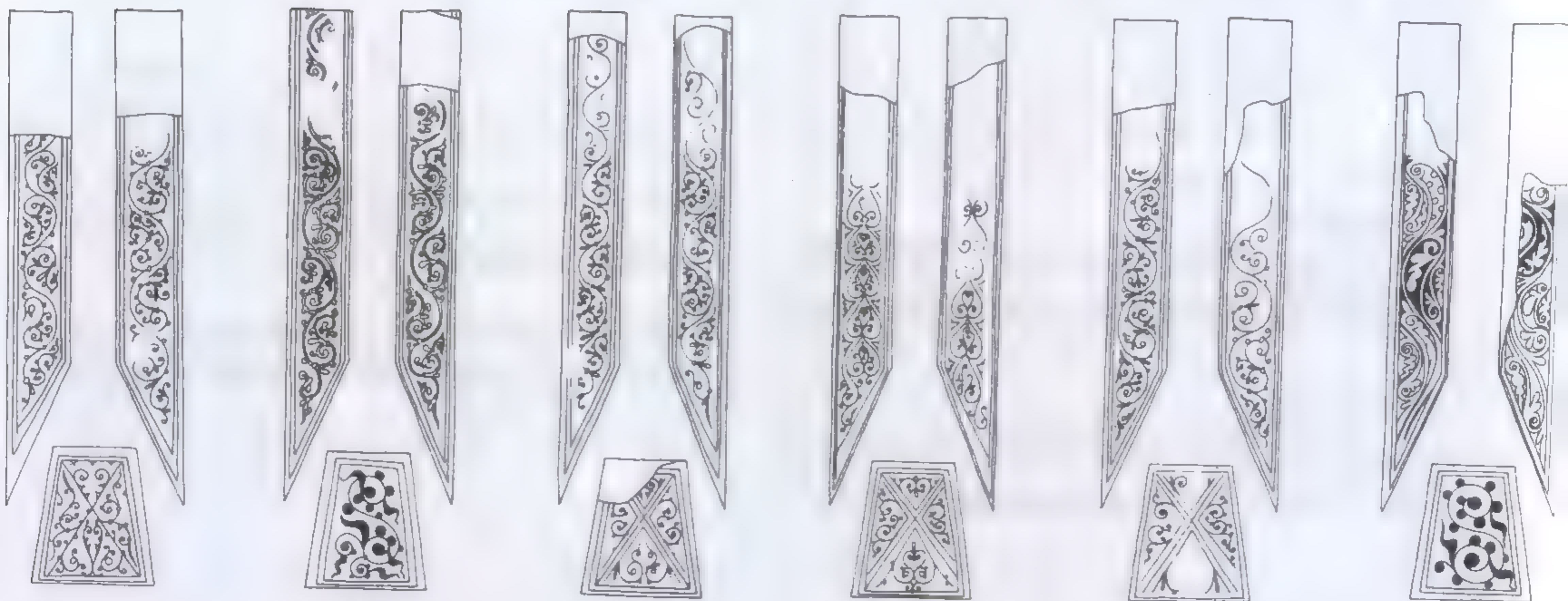
12

† ИЗВОЛЕНІЮЩА ВЪЗЛОУБЛЕНІЮЩІСЯ БІГМ СІДІАХ ДОКЛАДРОША АННІ БЪСБХ ПІСТОЛХНІЮВЕЛІ

13



14



III DOME AND THE PENDENTIVES



10

11

12

13

10. Шест старозаветних првосвештеника (између прозора): Мојсије, Мелхиседек, Захарија Старији? (сх.1/А:1-3), Ор? Самуило, Арон (сх.2/А:4-6)

10. Six archpriests from the Old Testament (between the windows): Moses, Melchizedek, Zechariah the Elder? (sch.1/A:1-3), Hur? Samuel, Aaron (sch.2/A:4-6)

11. Шест пророка – попрсја: Јона, Јоил, Малахија (сх.1/А:7-9), Захарија Млађи, Авакум, Софонија (сх.2/А:10-12)

11. Six prophets – busts: Jonah, Joel, Malachi (sch. 1/A:7-9), Zechariah the Younger, Habakkuk, Zephaniah (sch.2/A:10-12)

12. Ктиторски натпис (сх.1-2/А:13)

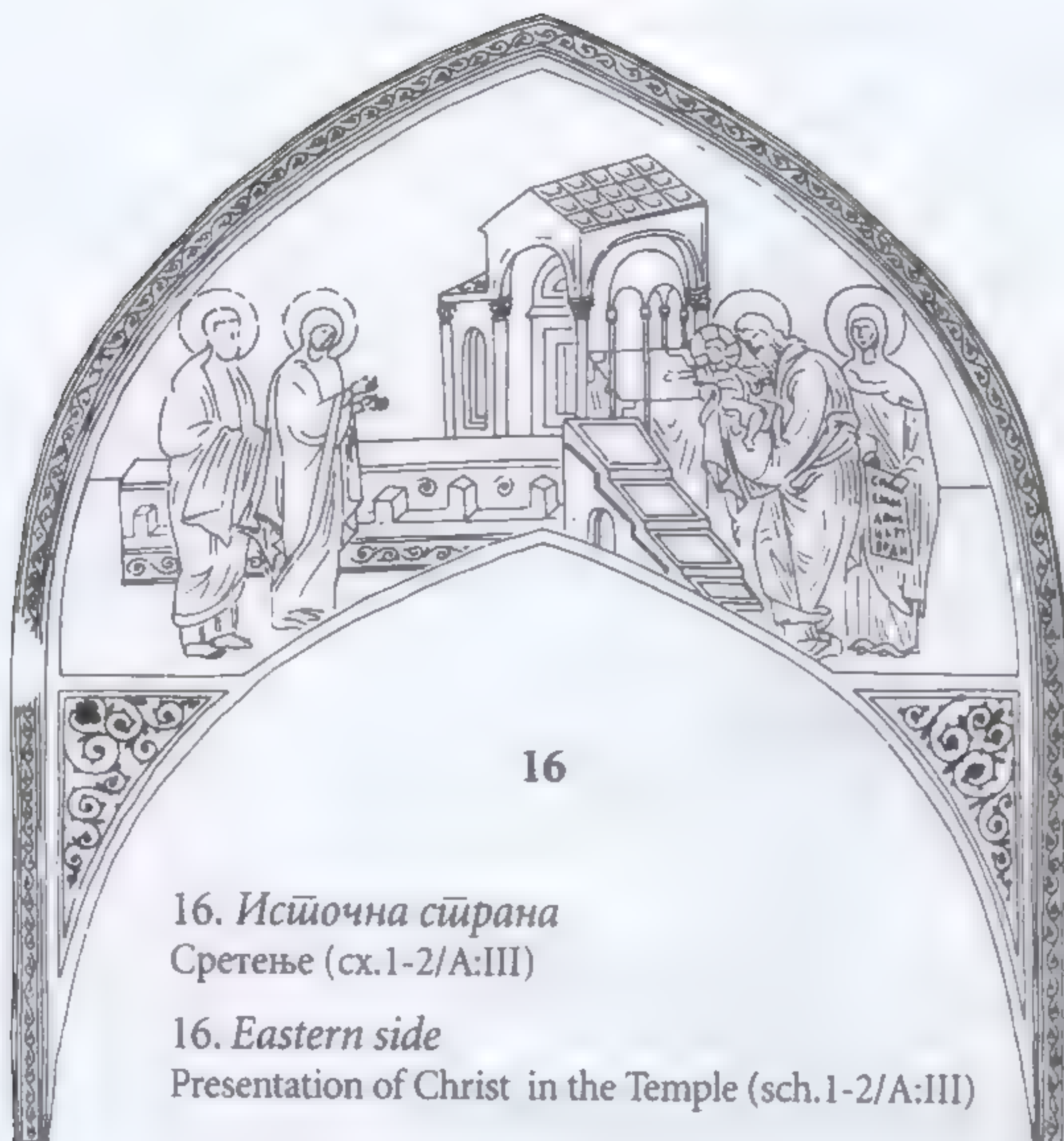
12. Donor's inscription (sch.1-2/A:13)

13 Четворица јеванђелиста: св. Јован, св. Марко (сх.1/А:14-15), св. Лука и св. Матеј (сх.2/А:16-17)

13 The four Evangelists: St John, St Mark (sch.1/A:14-15), St Luke, St Matthew (sch.2/A:16-17)

14. Фреске с орнаментима у прозорима куполе

14. Frescoes with ornaments in the windows of the dome



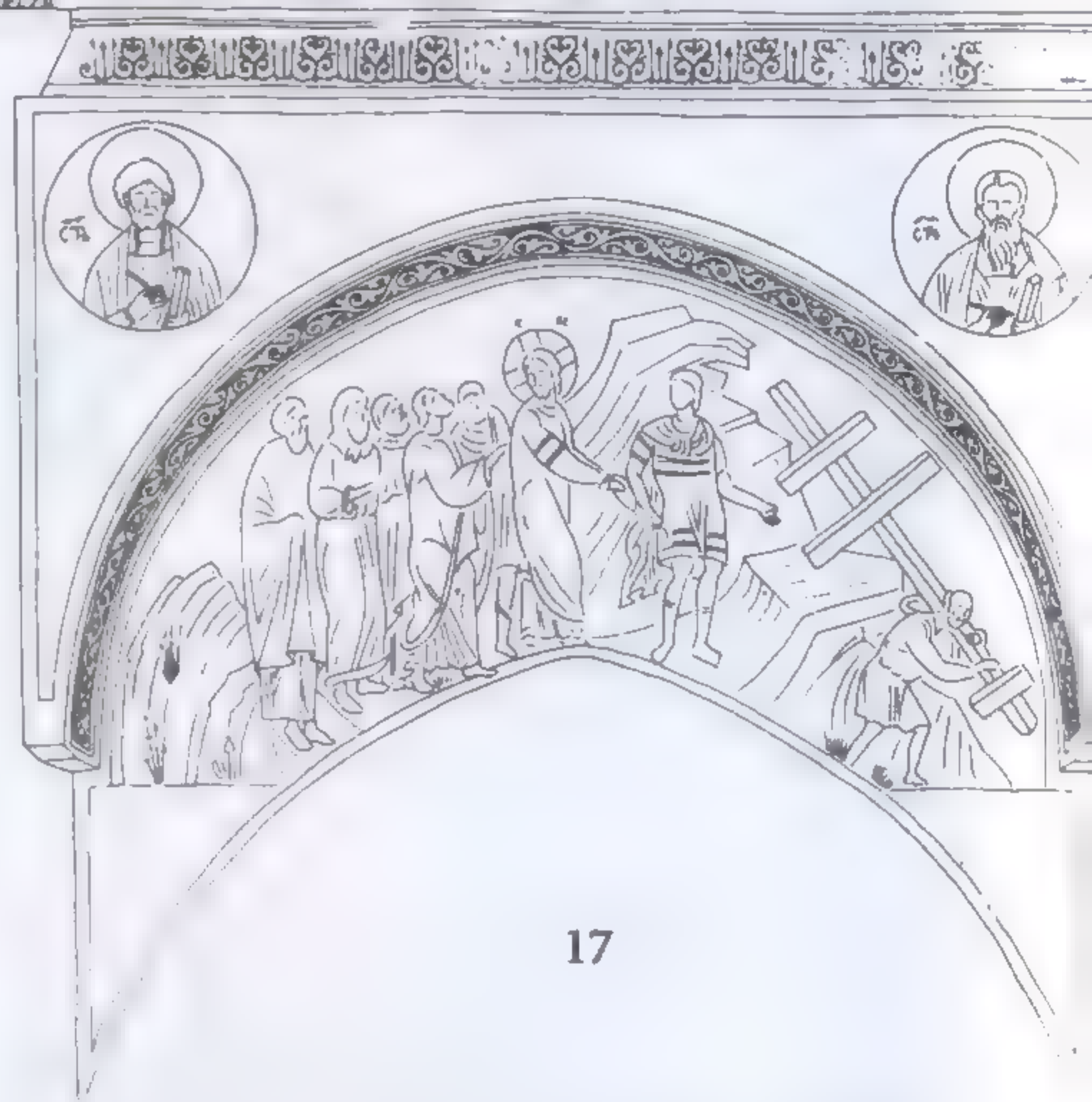
16

16. Источна страна
Сретење (сх.1-2/А:III)

16. *Eastern side*
Presentation of Christ in the Temple (sch.1-2/A:III)

17. Јужна страна
Крштење Христово (сх.1/А:IV)
Издајство Јудино (сх.1/А:IX)
Св. Сампсон Странопримац и св. Диомид из
Тарса – попрсја (сх.1/А:28-29)
Пут на Голготу (сх.1/А:XI)

17. *Southern side*
Baptism of Christ (sch.1/A:IV)
Betrayal (sch.1/A:IX)
St Sampson Xenodochos and St Diomedes of Tarsos
– busts (sch.1/A:28-29)
Christ Being Led to the Crucifixion (sch.1/A:XI)



17

15



15. Пошрбуија њошкунџолних лукова
св. Јоаким и св. Ана (сх.2/А:18; сх.1/А:19), пророци Исаи-
ја и Језекиљ (сх.1/А:20-21), пророци Јелисеј и Илија (сх.
1/А:22; сх. 2/А:23), непрепознати пророк и пророк Јере-
мија (сх.2/А:24-25)

15. *Soffits of the arches under the dome*
St Joachim and St Anne (sch.2/A:18; sch.1/A:19), the prophets
Isaiah and Ezekiel (sch.1/A:20-21), the prophets Elisha and Eli-
jah (sch.1/A:22; sch.2/A:23), an unidentified prophet and the
prophet Jeremiah (sch.2/A:24-25)

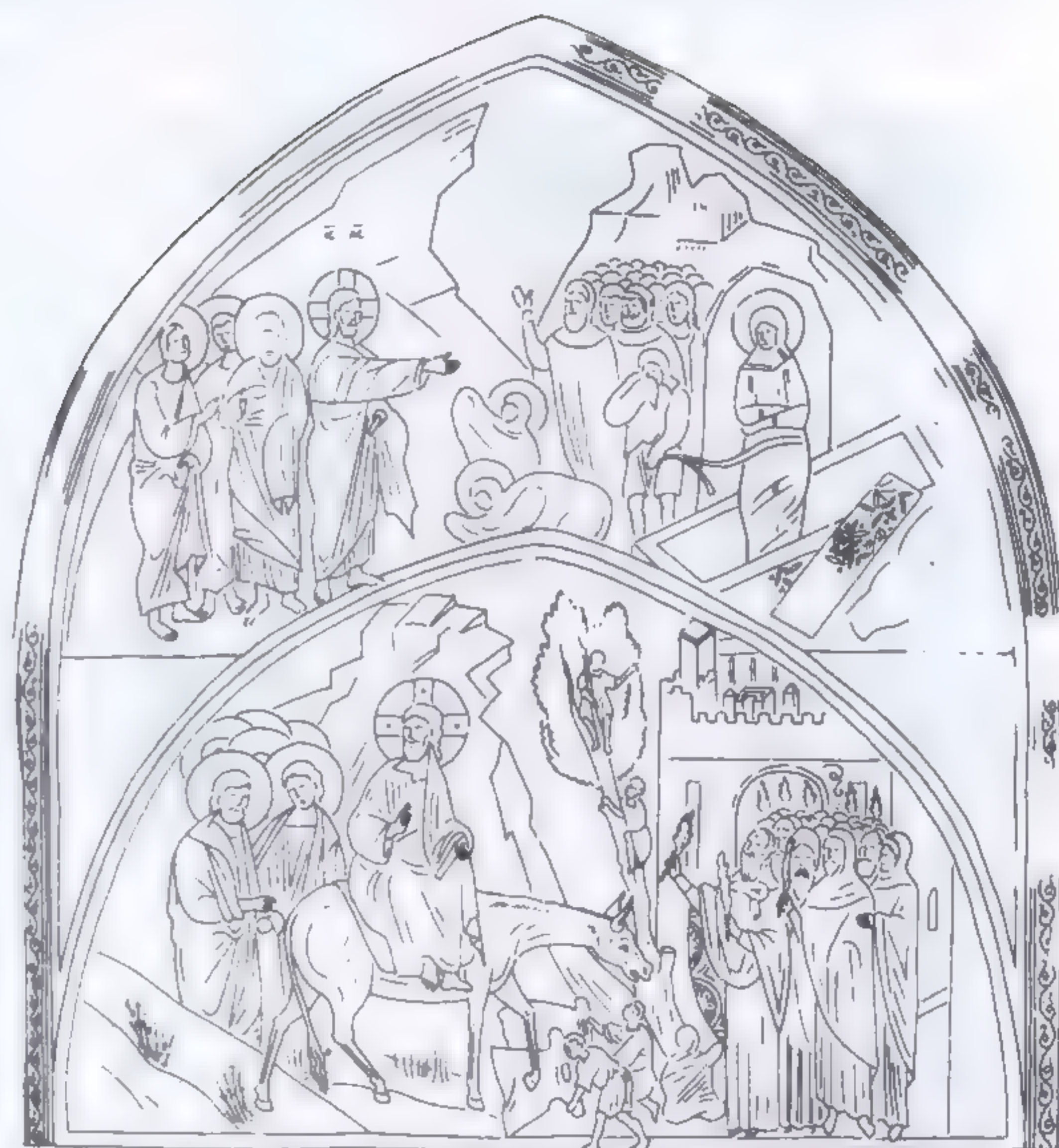
IV AREA UNDER THE DOME



18

18. Западна сѣрана
Преображење (сх.1-2/А:V)

18. Western side
Transfiguration of Christ (sch.1-2/A:V)



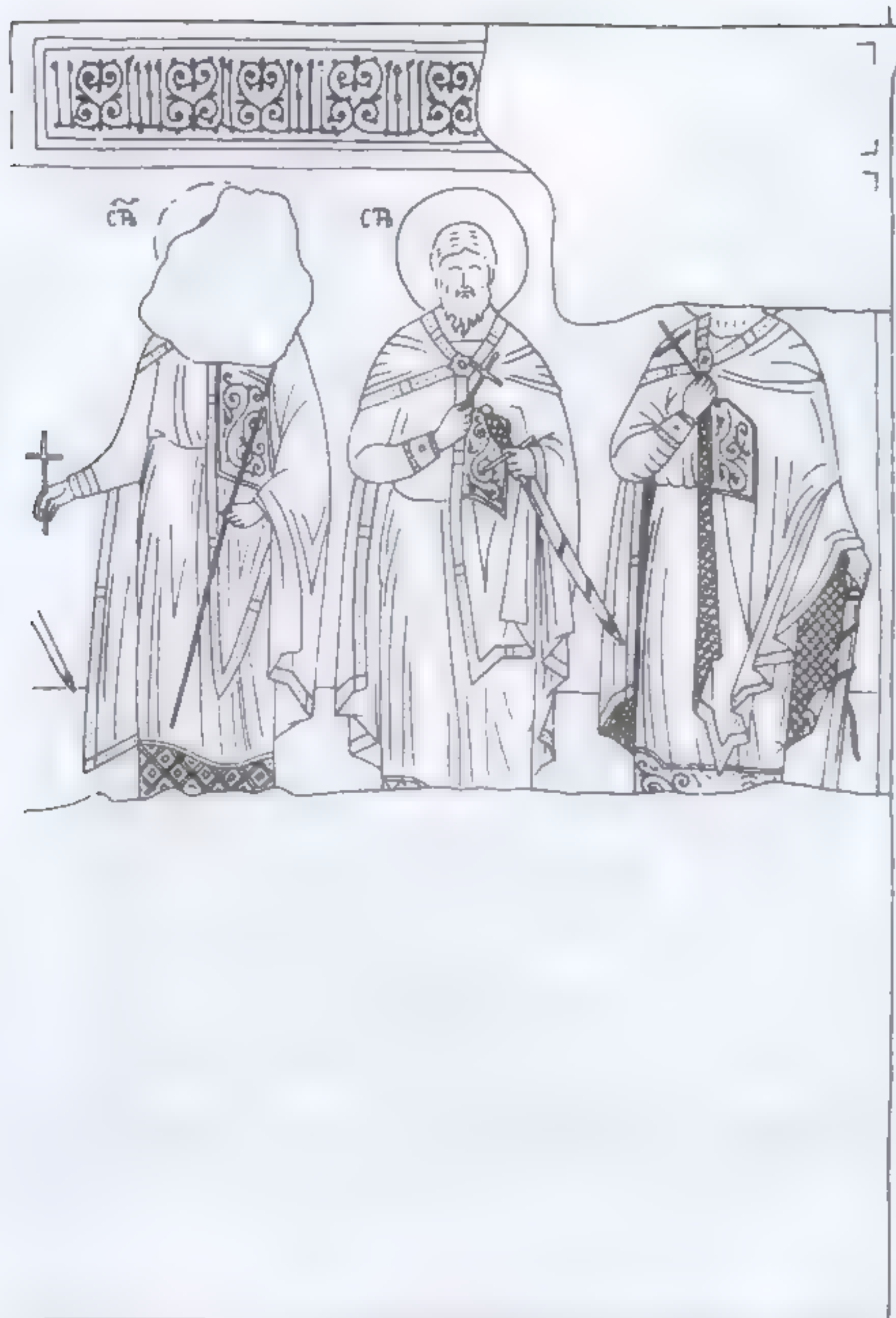
19

19. Северна сѣрана
Васкрсење Лазарево (сх.2/А:VI)
Улазак у Јерусалим (сх.2/А:VII)
Св. Кир и св. Јован Лекар – попрсја (сх.2/А:34-35)
Пилатов суд (сх.2/А:X)

19. Northern side
Raising of Lazarus (sch.2/A:VI)
Entry into Jerusalem (sch.2/A:VII)
St Kyros and St John the Physician – busts (sch.2/A:34-35)
Pilate Washes his Hands (sch.2/A:X)



V СЕВЕРНА ПЕВНИЦА
V NORTHERN CHOIR



20

20. *Зайадни зиг*

Св. Георгије?, св. Теодор Тирон, св. Теодор Стратилат?
(сх.2/А:59-61)

20. *Western wall*

St George?, St Theodore Teron and St Theodore Stratelates?
(sch.2/A:59-61)



21

21. *Источно зиг*

Непрепознати свети монах, св. Стефан Првомученик
(сх.2/А:62-63)

21. *Eastern wall*

An unidentified holy monk, St Stephen the Potomartyr
(sch.2/A:62-63)

22. *Источно зиг*

Св. Ахилије Лариски, св. Јован Крститељ, св. Никола Мир-
ликијски? (сх.1/А:45-47)

22. *Eastern wall*

St Achileos of Larissa, St John the Baptist, St Nicholas of Myra?
(sch.1/A:45-47)

23. *Јужни зиг*

Св. Антоније Велики, св. Јефрем Сирин – попрсје, св. Петар
и св. Павле (сх.1/А:48-51)

23. *Southern wall*

St Anthony the Great, St Ephraim the Syrian – bust, St Peter and
St Paul (sch.1/A:48-51)

24. *Зайадни зиг*

Прање ногу (сх.1/А:VIII)

Св. Константин и св. Јелена, св. Јован Златоусти (сх.1/А:52-
54)

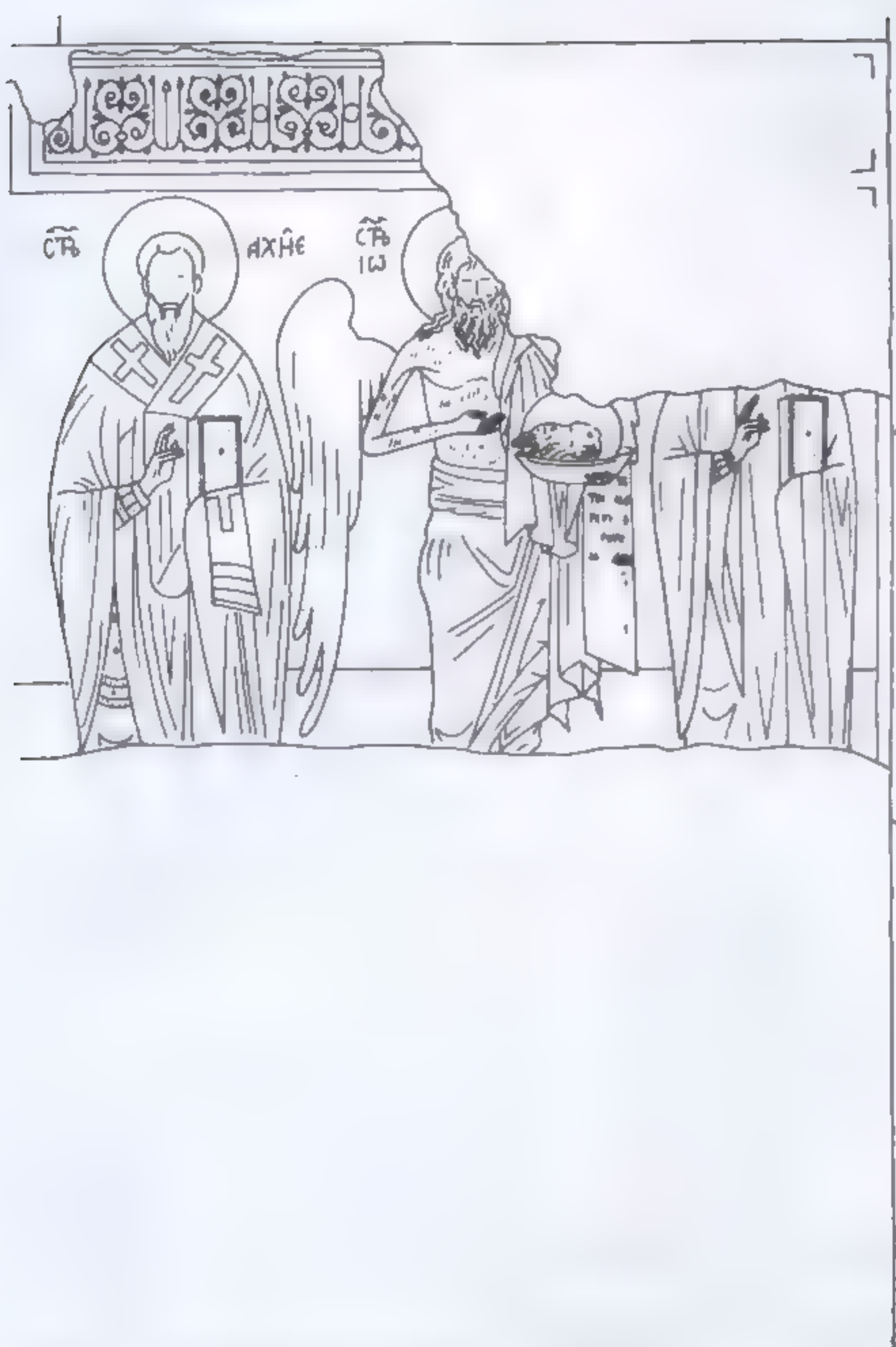
24. *Western wall*

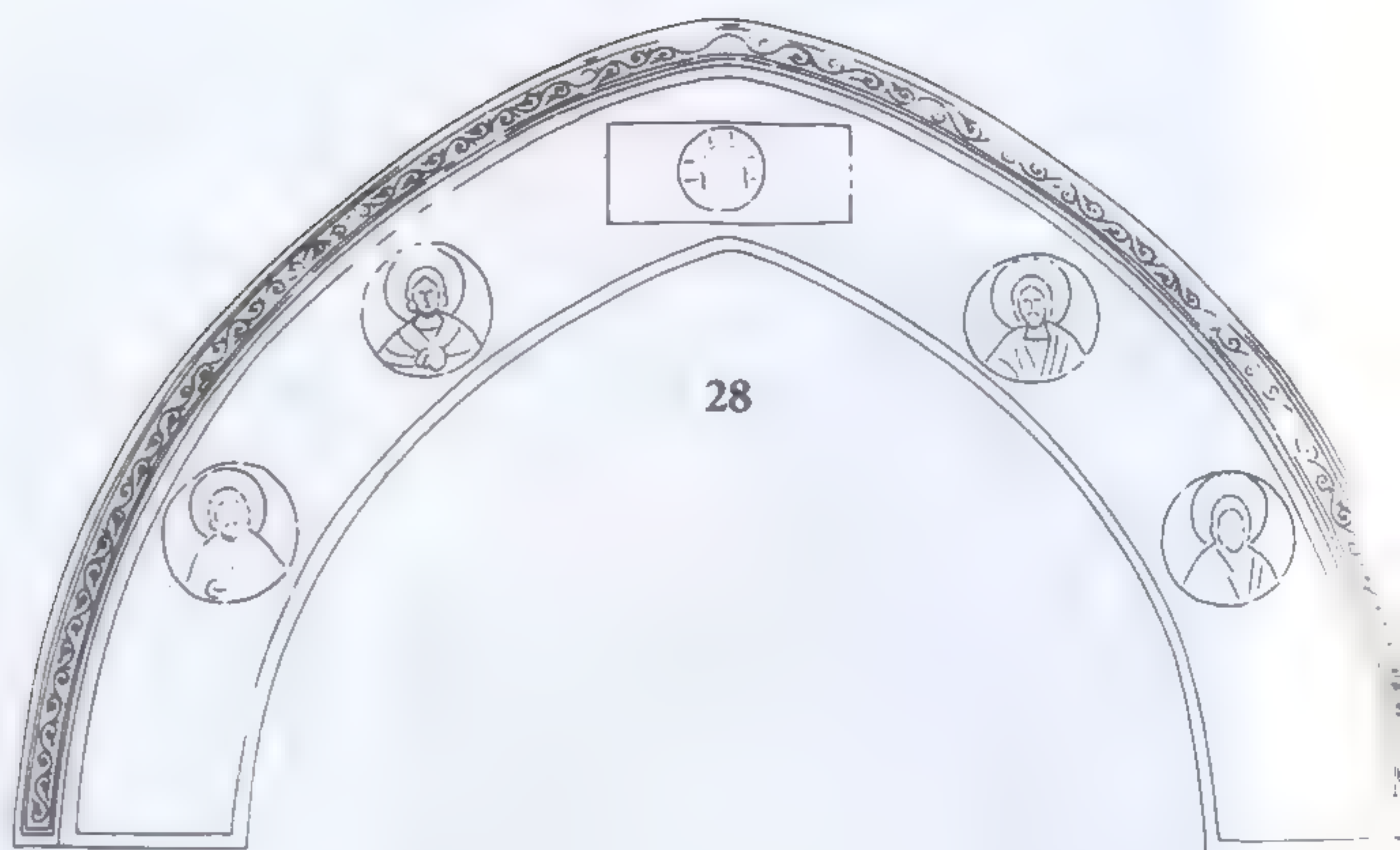
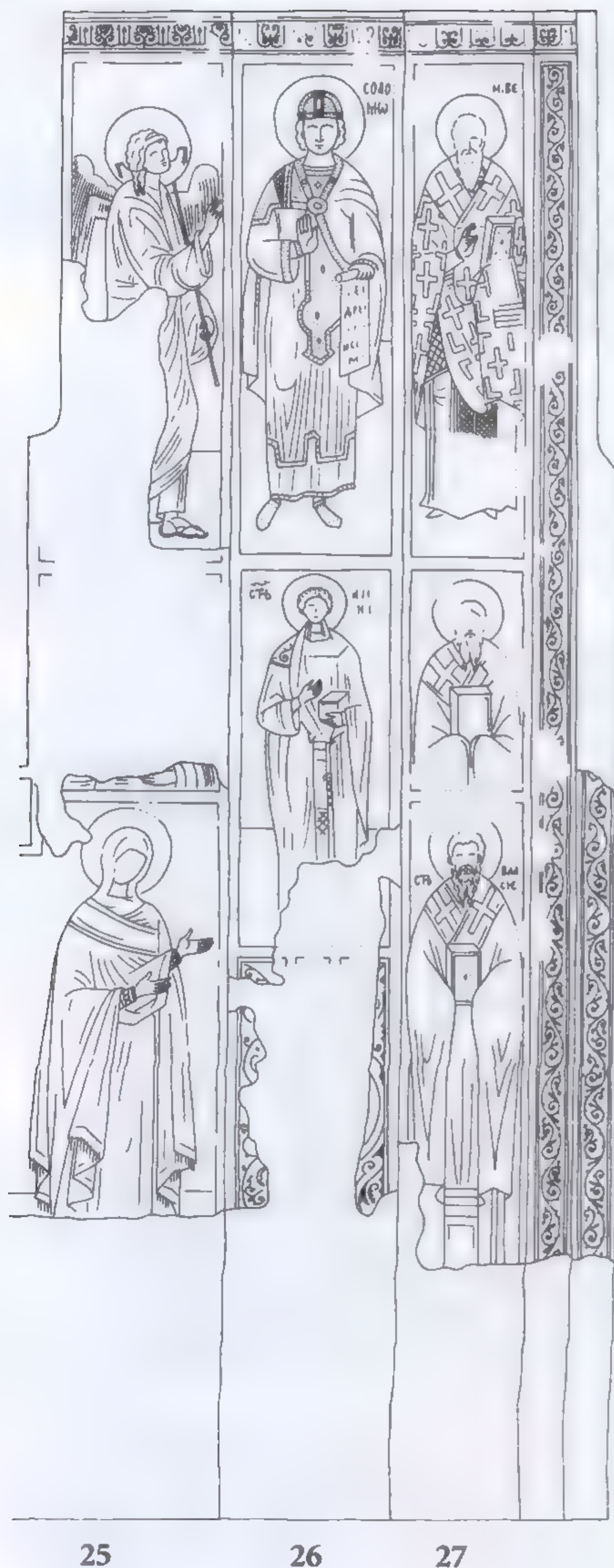
Washing of the Feet (sch.1/A:VIII)

St Constantine and St Helena, St John the Chrysostom
(sch.1/A:52-54)

VI ЈУЖНА ПЕВНИЦА
VI SOUTHERN CHOIR

22





СЕВЕРОИСТОЧНИ ПИЛАСТАР NORTHEASTERN PILASTER

25. *Зайагна сѣрана*

Арханђел Гаврило из Благовести (сх.2/А:1)

Арханђел Михаило – попрсје (сх.2/А:43)

Богородица Посредница (сх.2/А:64)

25. *Western side*

Archangel Gabriel from the Annunciation (sch.2/A:1)

Archangel Michael – bust (sch.2/A:43)

Holy Virgin Mediatrix (sch.2/A:64)

26. *Јужна сѣрана*

Цар Соломон (сх.2/Б:26)

Св. Пантелејмон (сх.2/Б:36)

26. *Southern side*

King Solomon (sch.2/B:26)

St Panteleimon (sch.2/B:36)

27. *Исѣочна сѣрана*

Св. Силвестар Римски? (сх.2/Б:84)

Непрепознати свети архијереј – попрсје (сх.2/Б:86)

Св. Власије (сх.2/Б:88)

27. *Eastern side*

St Silvester of Rome? (sch.2/B:84)

An unidentified holy bishop – bust (sch.2/B:86)

St Blasios (sch.2/B:88)

ИСТОЧНИ ЛУК EASTERN ARCH

28. Источна сѣрана

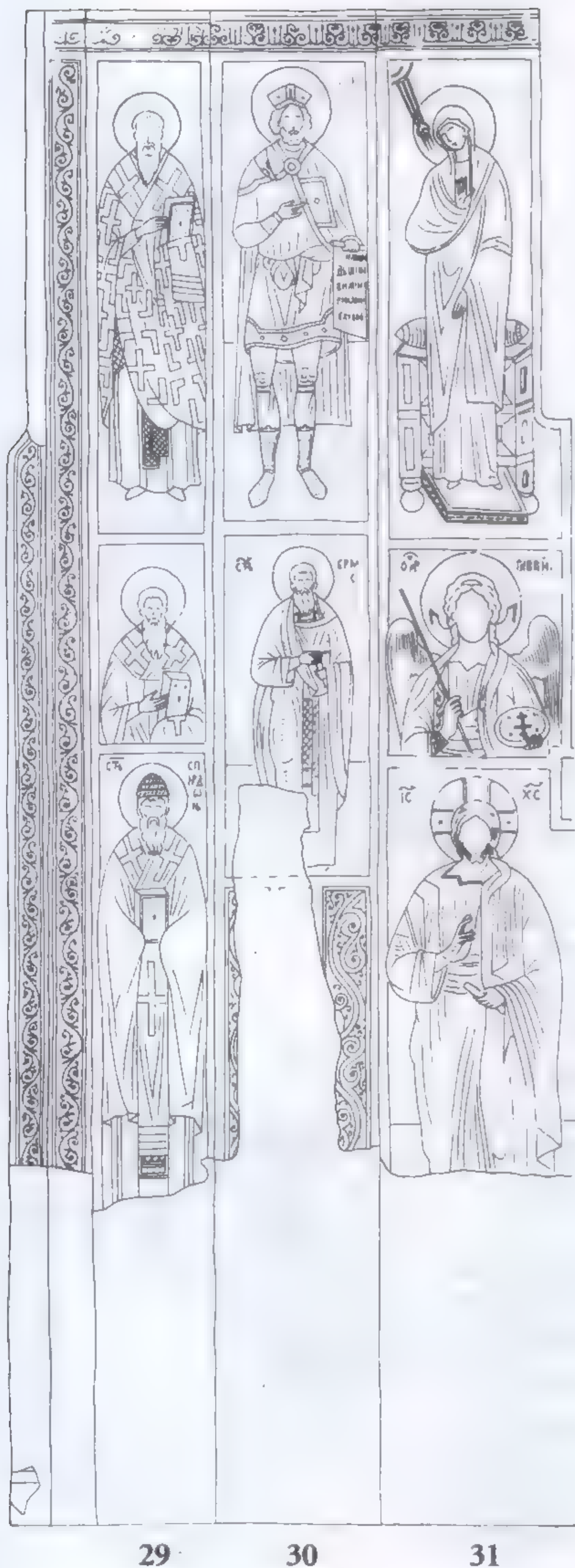
Св. Керамида (сх.1-2/Б:78)

Четири непрепозната светитеља – попрсја (сх.1-2/Б:79-82)

28. Eastern side

Keramion (sch.1-2/Б:78)

Four medallions with the busts of unidentified saints (sch.1-2/Б:79-82)



ЈУГОИСТОЧНИ ПИЛАСТАР SOUTHEASTERN PILASTER

29. Источна сѣрана

Непрепознати свети архијереј (сх.1/Б:83)

Непрепознати свети архијереј – попрсје (сх.1/Б:85)

Св. Спиридон Тримитунтски (сх.1/Б:87)

29. Eastern side

An unidentified holy bishop (sch.1-2/Б:83)

An unidentified holy bishop – bust (sch.1/Б:85)

St Spyridon of Trimithous (sch.1/Б:87)

30. Северна сѣрана

Цар Давид (сх.1/Б:27)

Св. Јермолај (сх.1/Б:37)

30. Northern side

King David (sch.1/Б:27)

St Hermolaos (sch.1/Б:37)

31. Западна сѣрана

Богородица из Благовести (сх.1/А:1)

Арханђел Гаврило – попрсје (сх.1/А:38)

Исус Христос (сх.1/А:44)

31. Western side

Holy Virgin from the Annunciation (sch.1/А:1)

Archangel Gabriel – bust (sch.1/А:38)

Jesus Christ (sch.1/А:44)

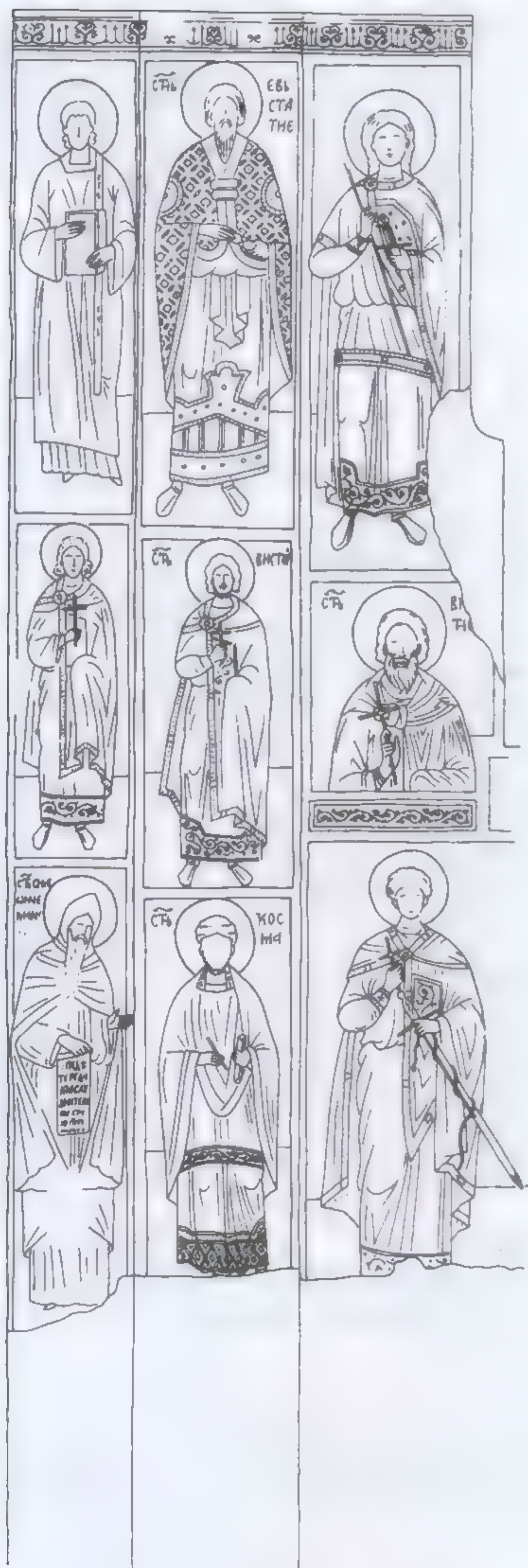
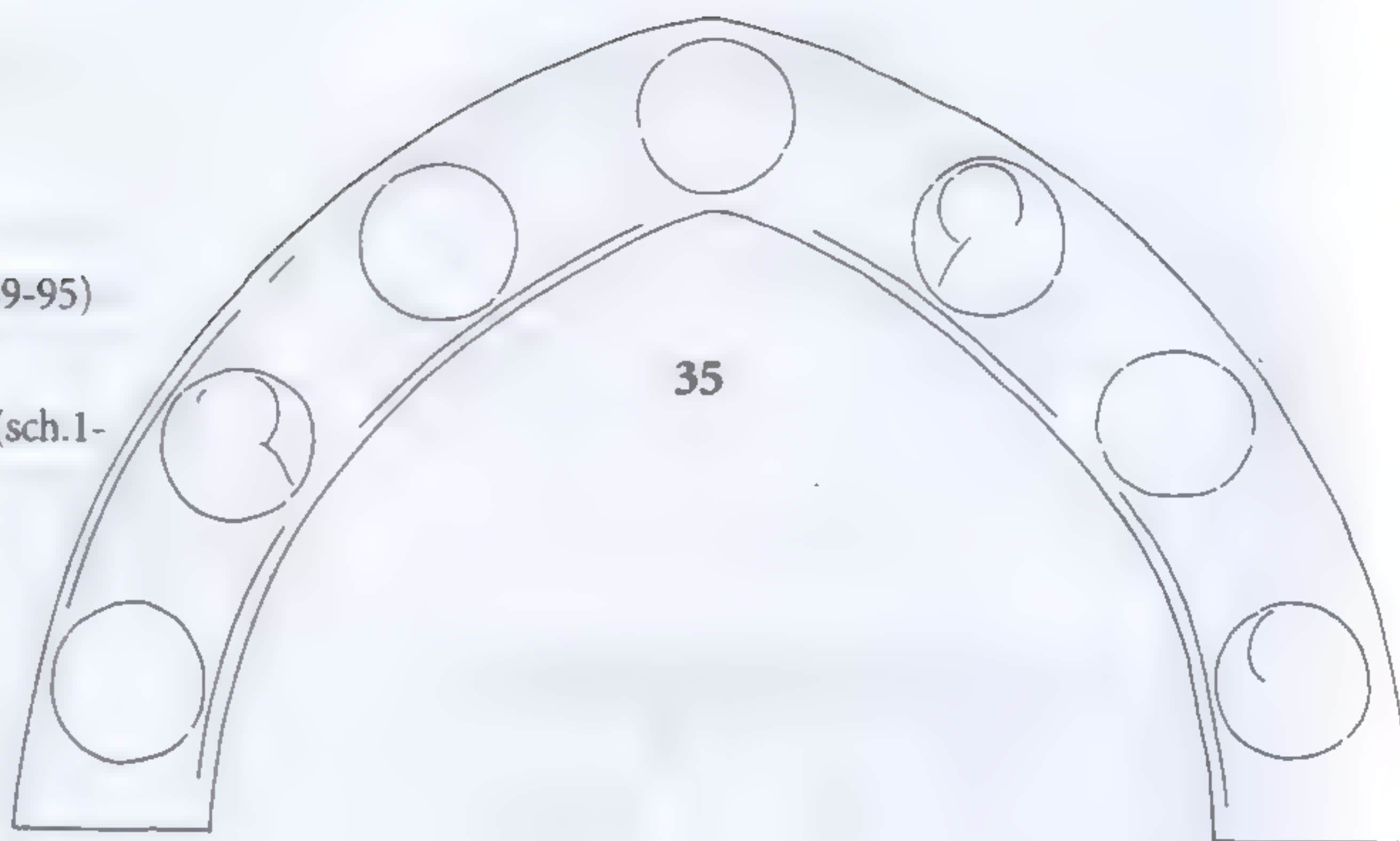
ЗАПАДНИ ЛУК WESTERN ARCH

35. Западна сѣрана

Седам медаљона са бистама светитеља (сх.1-2/В:89-95)

35. Western side

Seven medallions with the busts of unidentified saints (sch.1-2/B:89-95)



СЕВЕРОЗАПАДНИ ПИЛАСТАР NORTHWESTERN PILASTER

32. Западна сѣрана

Св. Авив (сх.2/В:105)

Св. Флор (сх.2/В:106)

Св. Симеон Немања (сх.2/В:108)

32. Western side

St Abibos (sch.2/B:105)

St Floros (sch.2/B:106)

St Simeon Nemanja (sch.2/B:108)

33. Јужна сѣрана

Св. Евстратије (сх.2/В:32)

Св. Виктор (сх.2/В:41)

Св. Козма (сх.2/В:57)

33. Southern side

St Eustratios (sch.2/B:32)

St Viktor (sch.2/B:41)

St Kosmas (sch.2/B:57)

34. Источна сѣрана

Св. Вакх (сх.2/А:33)

Св. Викентије (сх.2/А:42)

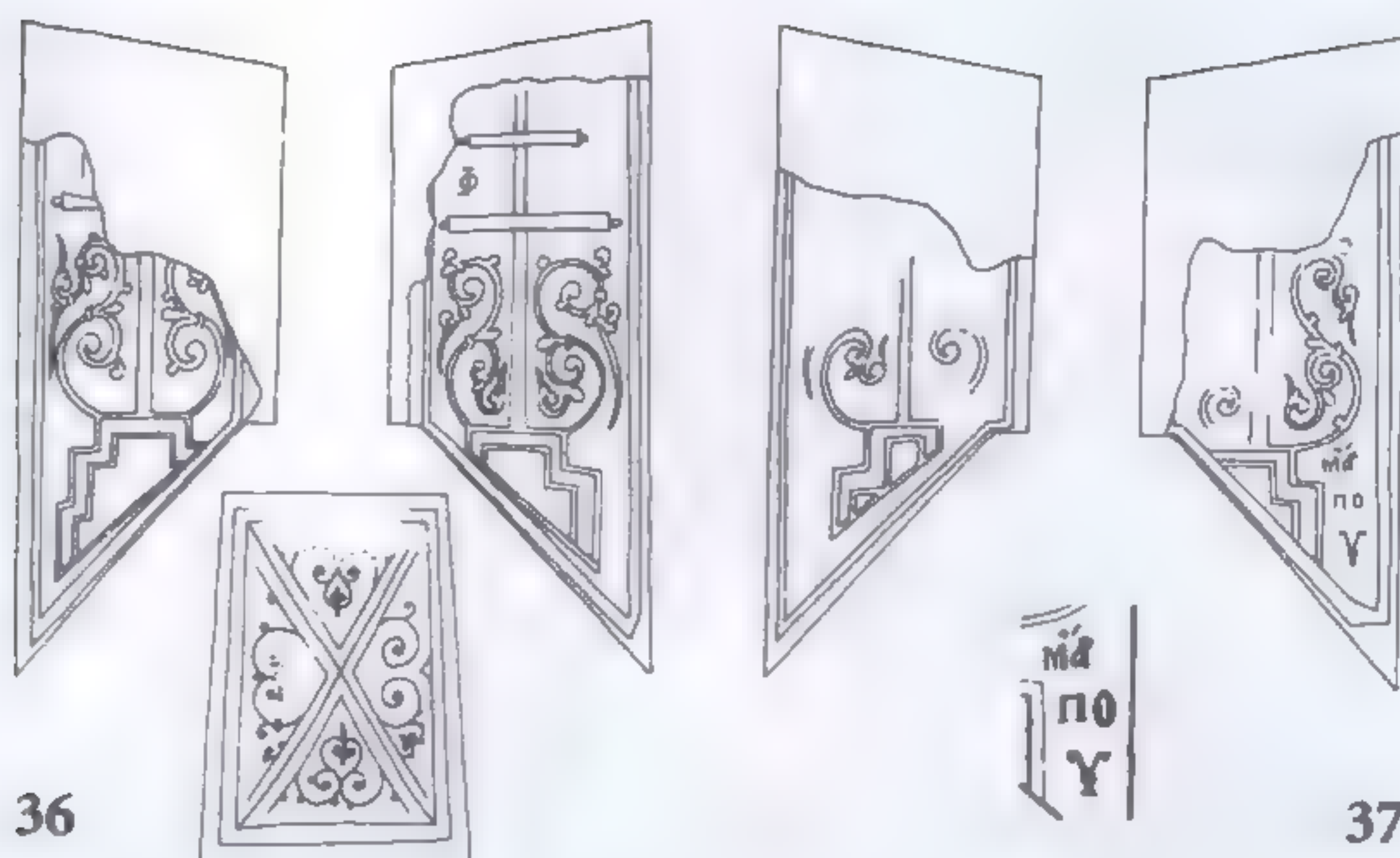
Св. Димитрије (сх.2/А:58)

34. Eastern side

St Bakchos (sch.2/A:33)

St Vikentios (sch.2/A:42)

St Demetrios (sch.2/A:58)



36

37

ПРОЗОРИ ЗАПАДНОГ ТРАВЕЈА WINDOWS OF THE WESTERN BAY

36. Фреске у јужном прозору (сх.1/В:и-ј)

36. Frescoes in the southern window (sch.1/B:и-ј)

37. Фреске у северном прозору (сх.2/В:к-љ)

37. Frescoes in the northern window (sch.2/B:к-љ)

ЈУГОЗАПАДНИ ПИЛАСТАР SOUTHWESTERN PILASTER

38. Источна сѣрана

Св. Сергије (сх.1/А:30)

Св. Александар Солунски (сх.1/А:39)

Богородица са Христом дететом (сх.1/А:55)

38. Eastern side

St Sergios (sch.1/A:30)

St Alexander of Salonica (sch.1/A:39)

Holy Virgin with the infant Christ (sch.1/A:55)

39. Северна сѣрана

Св. Авксентије (сх.1/В:31)

Св. Мина Египатски (сх.1/В:40)

Св. Дамјан (сх.1/В:56)

39. Northern side

St Auxentios (sch.1/B:31)

St Menas of Egypt (sch.1/B:40)

St Damianos (sch.1/B:56)

40. Западна сѣрана

Св. Јевгеније (сх.1/В:100)

Св. Лавр (сх.1/В:107)

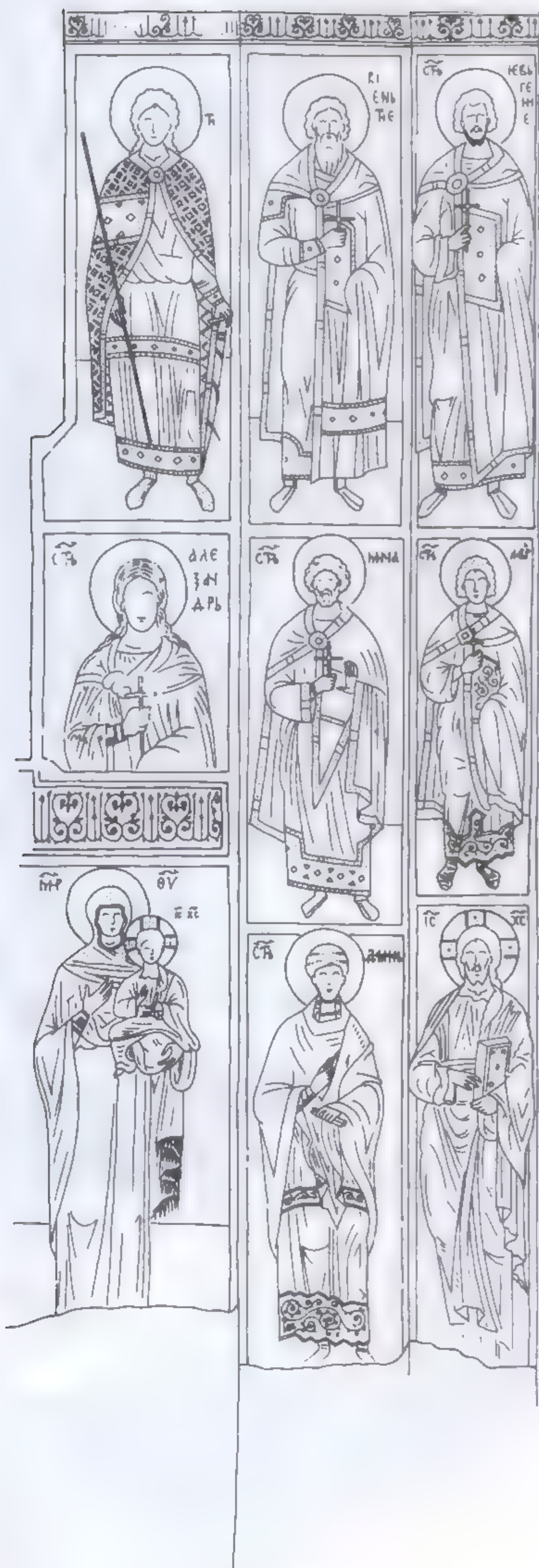
Исус Христос (сх.1/В:109)

40. Western side

St Eugenios (sch.1/B:100)

St Lauros (sch.1/B:107)

Jesus Christ (sch.1/B:109)



38

39

40

VII ЗАПАДНИ ТРАВЕЈ НАОСА VII WESTERN BAY OF THE NAOS

41. Јужни зид

Непрепознати светитељ – попрсје (сх.1/В:96)

Св. Мардарије и св. Орест (сх.1/В:101-102)

Рођење Богородице (сх.1/В:XVII)

Св. Симон монах (краљ Стефан Првовенчани), св. Симеон монах (краљ Урош I), краљица Јелена као монахиња (сх.1/В:110-112)

41. Southern wall

An unidentified saint – bust (sch.1/B:96)

St Mardarios and St Orestes (sch.1/B:101-102)

Birth of the Virgin (sch.1/B:XVII)

St Simon the Monk (Stephen the First Crowned), St Simeon the Monk (King Uroš I), Queen Helena as a nun (sch.1/B:110-112)

42. Западни зид

Успење Богородице (сх.1-2/В:XVI)

Моравички епископ Јвсевије, архиепископ Јевстатије II (сх.1/В:113-114), св. архиепископ Јевстатије I, св. архиепископ Јоаникије I (сх.2/В:115-116)

У лунети над улазом: апостол Тома – попрсје (сх.1-2/В:120)

42. Western wall

Dormition of the Virgin (sch.1-2/B:XVI)

Eusebios – bishop of Maravica, Eustathios II – archbishop of Serbia (sch.1/B:113-114), St Eustathios I – archbishop of Serbia, St Ioannikios I – archbishop of Serbia (sch.2/B:115-116)

In the lunette above the entrance: St Thomas the Apostle – bust (sch.1-2/B:120)

43. Северни зид

Непрепознати светитељ – попрсје (сх.2/В:99)

Св. Самона и св. Гурија (сх.2/В:103-104)

Ваведње Богородичино (сх.2/В:XVIII)

Св. архиепископ Сава II, св. архиепископ Арсеније I, св. архиепископ Сава I (сх. 2/В:117-119)

43. Northern wall

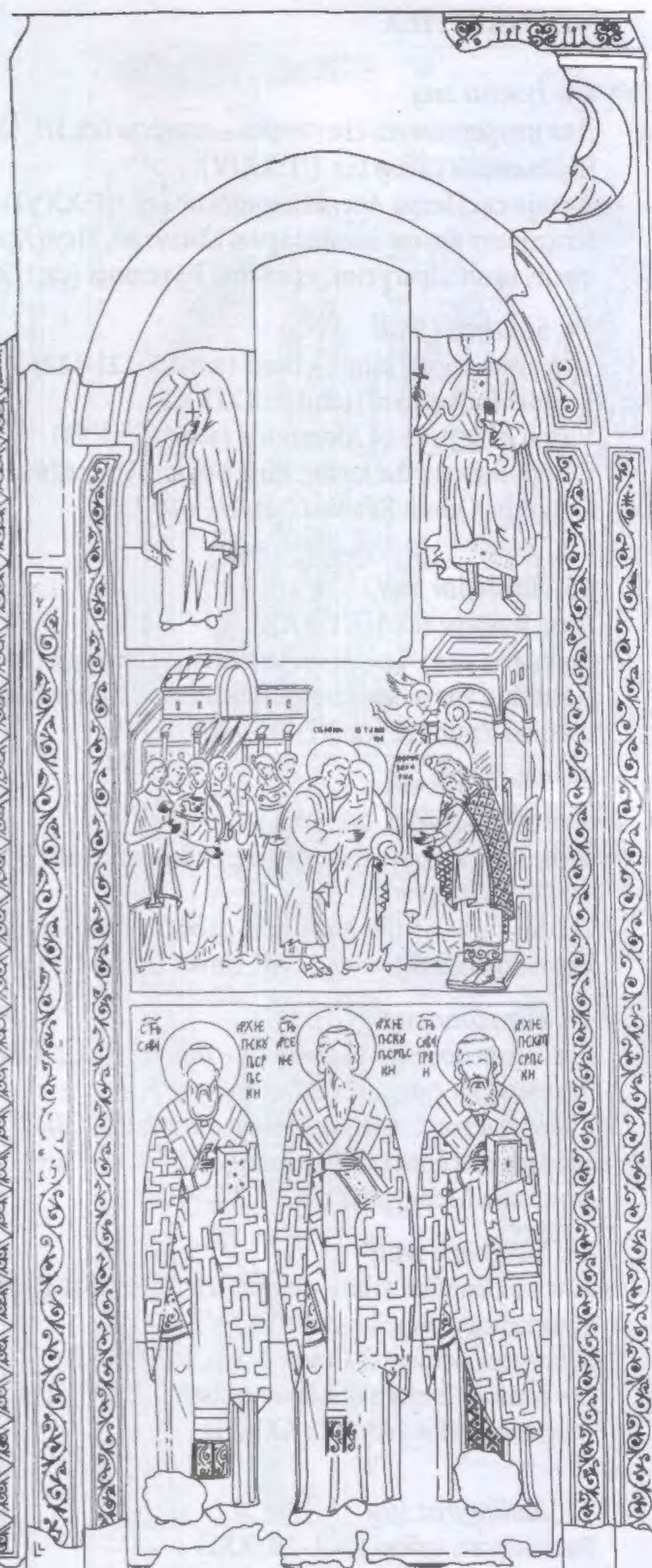
An unidentified saint – bust (sch.2/B:99)

St Samonas and St Gourias (sch.2/B:103-104)

Presentation of the Virgin in the Temple (sch.2/B:XVIII)

St Sabas II – archbishop of Serbia, St Arsenios I – archbishop of Serbia, St Sabas I – archbishop of Serbia (sch.2/B:117-119)





VIII ПРИПРАТА VIII NARTHEX

44. Јужни зид

Два непрепозната светитеља – попрсја (сх.1/Г:121-122)

Васељенски сабор (сх.1/Г:XXIV)

Визија св. Петра Александријског (сх.1/Г:XXVI)

Ктиторска композиција: краљ Милутин, Исус Христос – попрсје, краљ Драгутин, краљица Кателина (сх.1/Г:128-131)

44. Southern wall

Two unidentified saints – busts (sch.1/Г:121-122)

Ecumenical council (sch.1/Г:XXIV)

Vision of St Peter of Alexandria (sch.1/Г:XXVI)

Composition of the ktetor: King Milutin, Jesus Christ – bust, King Dragutin, Queen Ketelina (sch.1/Г:128-131)

45. Западни зид

Лоза Јесејева (сх.1-2/Г:XXX)

У лунети над улазом: св. Јевстатије Плакида (сх.1-2/Г:132)

Десно од улаза: господин Владислав, Христ Емануил и господин Урошић (сх.2/Г:133-135)

45. Western wall

Tree of Jesse (sch.1-2/Г:XXX)

In the lunette above the entrance: St Eustathios the Placidus – bust (sch.1-2/Г:132)

To the right of the entrance: „Lord“ Vladislav, Jesus Christ Emmanuel (bust), and „Lord“ Urošić (sch.2/Г:133-135)

46. Северни зид

Два непрепозната светитеља – попрсја (сх.2/Г:123-124)

Васељенски сабор (сх.2/Г:XXV)

Сабор светог Симеона Немање (сх.2/Г:XXVII)

Моравички епископ Герасим (сх.2/Г:136), Смрт моравичког епископа Меркурија (сх.2/Г:XXVIII)

46. Northern wall

Two unidentified saints – busts (sch.2/Г:123-124)

Ecumenical council (sch.2/Г:XXV)

St Simeon Nemanja's Council (sch.2/Г:XXVII)

Gerasimos – bishop of Maravica (sch.2/Г:136), The Death of Bishop Merkurios (sch.2/Г: XXVIII)

47. Источни зид

Васељенски сабор (сх.1-2/Г:XXI)

Пети васељенски сабор (сх.2/Г:XXII), Четврти васељенски сабор (сх.1/Г:XXIII)

Жртва Авраамова (сх.1-2/Г:XXIX)

Арханђел Михаило (сх.2/Г:125), св. Ахилије (сх.1/Г:127)

У лунети изнад улаза: Исус Христос (сх.1-2/Г:126)

47. Eastern wall

Ecumenical council (sch.1-2/Г:XXI)

Fifth Ecumenical Council (sch.2/Г:XXII), Fourth Ecumenical Council (sch.1/Г:XXIII)

Sacrifice of Abraham (sch.1-2/Г:XXIX)

Archangel Michael (sch.2/Г:125), St Achileos (sch.1/Г:127)

In the lunette above the entrance: Jesus Christ – bust (sch.1-2/Г:126)





